FOSIJON

ŽIVOT OBLIKA



KULTURA • BEOGRAD

Biblioteka

ESEJI I STUDIJE

Naslov originala

HENRI FOCILLON

VIE DES FORMES

suivie

de L'ELOGE DE LA MAIN

Preveo

Tihomir MARSENIĆ

Urednik

Radonja VEŠOVIĆ

ANRI FOSIJON

ŽIVOT OBLIKA

POHVALA RUCI

Predgovor

Dragan JEREMIĆ



KULTURA 1964. BEOGRAD

Estetika Anrija Fosijona

ANRI FOSIJON pripada malom broju najistaknutijih savremenih istoričara likovne umetnosti, koji su, kao Alojz Rigl, Hajnrih Velflin, Bernar Berenson, Maks Dvoržak, Lionelo Venturi, stvorili jednu estetiku likovnih umetnosti. Izrastao je iz francuske škole istoričara umetnosti i vaspitan na delima koja nisu pružala primer kako da se uzdigne iznad hronološkog, muzejskog, ikonografskog tumačenja i dospe do opštih principa istorije umetnosti. Njegovi prethodnici, od Šarla Blana do Emila Mala, čvrsto su se držali činjenica i nisu osećali potrebu da se uzdignu do opštih razmatranja o umetničkim vrednostima, razvoju umetnosti i njenom značenju u ljudskom životu. Retki su francuski istoričari umetnosti pre Fosijona koji su tragali za opštim smislom umetnosti i stoga misaoni koreni njegove estetike ne leže samo u francuskoj kulturi, u francuskoj filozofiji, estetici i istoriji umetnosti (Anri Bergson, Alen, Etjen Surio, V. Deona), već i u teoriji „čiste vizuelnosti" nemačkih teoretičara likovnih umetnosti.

Otac Anrija Fosijona Viktor bio je jedan od najboljih gravera svoga vremena. Anri je

rođen 7. novembra 1881. godine u Dižonu. Pošto je završio studije, bio je srednjoškolski nastavnik u Šomonu, Buržu i Šartru, a 1913. godine postao je profesor istorije umetnosti na Univerzitetu u Lionu, gde je bio i upravnik muzeja. Profesor srednjovekovne istorije umetnosti na Sorboni postao je 1924. godine, a profesor na Francuskom koležu 1938. godine. Bio je vrlo aktivan kulturni radnik, mnogo je radio na jačanju intelektualne saradnje među narodima i učestvovao u raznim kulturnim misijama. Kao istaknuti istoričar umetnosti držao je, po pozivu, predavanja na Jelskom univerzitetu u Sjedinjenim Američkim Državama 1933. godine, a po nemačkom osvajanju Francuske nastanio se u Sjedinjenim Državama i predavao na Kembridžskom univerzitetu u Masačusetsu. Umro je 3. marta 1943. godine, u jeku borbe za stvaranje nove, slobodne Francuske, u kojoj je, nošen velikim patriotizmom, učestvovao do poslednjeg daha.

Fosijonovo delo sačinjava blizu dvadeset knjiga i vrlo veliki broj članaka, rasprava i prikaza. Iako je bio stručnjak za srednjovekovnu umetnost, specijalno za arhitekturu, napisao je veliki broj studija o raznim umetnicima i različitim problemima istorije umetnosti: o Čeliniju, Piraneziju, Hokusaju, Rafaelu, Rembrantu, Pjeru dela Frančeska, o budističkoj umetnosti, romanskim skulptorima, majstorima gravure, romanskoj i gotskoj umetnosti, romanskim freskama, francuskoj arhitekturi, slikarstvu XIX i XX veka i, kao neku vrstu estetičkog i filozofskog zaključka o svekolikom iskustvu proisteklom iz tog ogromnog rada na istoriji umetnosti, delo *Život formi.* Međutim, svoje

poglede na umetnost, koje je u ovom delu sažeto rezimirao, Fosijon je u svim svojim delima uzgredno izlagao ne samo kao istoričar umetnosti nego i kao istoričar i filozof kulture.

Za razliku od nemačkih teoretičara likovnih umetnosti, koji su uglavnom predstavnici normativne estetike, i engleskih teoretičara, koji su bliži didaktičkoj estetici, Fosijon je, pre svega i iznad svega, umetnik, pesnik, esejist. Njegov stil je briljantan, a njegova pažnja neprestano usmerena na međusobne uticaje i veze likovnih umetnosti s drugim oblicima kulture. Njegovi opisi su poetski, i to nije nimalo slučajno: on je bio pesnik i u njegovoj zaostavštini sačuvane su pesme, koje nije objavljivao, ali je pisao iz potrebe duha. Pored toga, on je bio izvanredan crtač, o čemu svedoče takođe sačuvani njegovi crteži u razblaženom kineskom tušu. Kao sin istaknutog umetnika a budući i sam umetnik, Fosijon je imao jedan vrlo blizak, neposredan odnos prema umetnosti, kojoj je prilazio i iznutra a ne samo spolja, i kao stvaralac a ne samo kao posmatrač.

Takav stav Fosijona prema umetnosti doveo je do stanovišta po kojem je umetnost pre svega jedan način izražavanja, jedan tehnički problem. Za razliku od nemačkih teoretičara likovnih umetnosti, koji su u umetnosti videli nešto inteligibilno, odnosno jedno sredstvo da se čovek domogne nečeg transcedentnog, Fosijon drži da suština umetnosti nije u inteligibilnosti, nego u jednoj aktivnosti, u jednoj tehnici, koja ima čari, poezije, života. U zaključku svoje knjige *Slikarstvo u XIX i XX veku* (Od realizma do naših dana) on kaže: „Duboki red koji obuhvata sve ove promenljive realnosti, pravce,

epohe, škole, rodove, to je tehnički red i on, isto tako, ne prestaje da se menja. Bez njegovih nemira, bez njegovih obnova, istorija slikarstva ne bi bila ništa drugo do istorija estetike. On nije sredstvo inteligibilnosti, — on je čar, poezija, sâm život umetnosti." A s tog aktivističkog, tehničkog gledišta umetnost ne predstavlja znak, sadržaj, smisao jednog višeg reda stvari, jednog višeg ljudskog htenja, nego jedno delanje kojim čovek obeležava svoj način života i kojim izražava svoj duh, odnosno svoj stvaralački nagon.

Osnovni pojam Fosijonove estetike je pojam forme. Po njemu, „umetničko delo postoji samo kao forma". Međutim, njegovo shvatanje forme nije tako jednostavno ni jednostrano da bi se lako moglo zaključiti da je njegova estetika formalistička. Po njemu, forma ne znači jednu krivu, dijagram ili konturu, nego konkretnost, koja odlikuje umetnost kao i život. Polazeći od Balzaka, koji je i sam život odredio kao formu, Fosijon tvrdi da je forma „način života". Pojmovi, sadržaj, znak, smisao, imaju udela u umetnosti, ali umetnost je, pre svega, aktivnost kojom jedna intencija postaje stvarnost, a kao stvarnost ona je forma. Ona „živi" konkretno kao umetničko delo. U tom smislu „osnovni sadržaj forme je *formalni* sadržaj". Ima sadržaja svakojake vrste: van umetnosti i u njoj, a umetnički sadržaj je onaj koji se oformljuje i tako oformljen dobija smisao. Sadržaj se, međutim, menja ne samo prema tome ko ga propisuje i ko ga izvodi, već i prema tome ko ga shvata. Svako vreme donosi svoje shvatanje formi. Zbog toga problem sadržaja nije konkretan i nije jasan: estetika zato mora da

računa samo s formom. Celokupna umetnost razvija se u beskrajnom nizu metamorfoza formi, odnosno u stilovima koji nastoje da fiksiraju i poruše izvesne odnose formi, ali tako da se i sami uvek svode na jednu osnovnu formu. Prema tome, po Fosijonu, umetnost se stvara kao što se stvara život i njegova estetika se uklapa u jedan dinamički vitalizam sličan Bergsonovoj filozofiji „životnog poleta". Slično dualizmu razuma i intuicije u Bergsonovoj filozofiji, i Fosijon razlikuje diskurzivnu racionalnost i umetničko stvaranje, tako da celokupna umetnost ulazi u okvire vitalističke dinamike: čak i forme prividno najudaljenije od tog dinamizma (kao što su, na primer, muslimanske geometrijske dekoracije) podvrgavaju se jednom unutrašnjem kretanju, groznici, uznemirenosti, što su pouzdani znaci života.

Forme su proistekle iz ljudskog duha, ali kao njegov odnos prema svetu, i zato su neodvojive od sveta: od materije, prostora, vremena. One nisu ni jedan specifičan jezik, ni jedan specifičan sadržaj, nego jedan specifičan način života; umetnost nije ni sintaksa ni metafizika, nego jedna „fiziologija". Pojam „život" u naslovu Fosijonove najsistematičnije knjige *Život formi* otkriva shvatanje da su forme podložne jednoj specijalnoj biologiji. Ova biologija se donekle poklapa s biologijom čoveka kao duhovnog bića. U nečemu život formi je, uprkos svim promenama, ostao uvek isti, a formalne vrednosti, uprkos mnogobrojnim modama, nisu se promenile. Ali forme, isto tako, nisu ni nastale odjednom, nego vrlo sporim i postupnim razvijanjem. Polazeći od toga da je vid postavljao izvesne zahteve likovnoj umetnosti koje je ona

rešavala, kako su tvrdili i predstavnici teorije „čiste vizuelnosti“, Fosijon je isticao kako su se forme razvijale tako da su sticale sve veću sposobnost da odgovore tim zahtevima. U svojoj knjizi *Život formi* on kaže: „Odnosi reljefa forme i dubine prostora nisu bili odjednom teorijski određeni, već su traženi kroz sukcesivna iskustva i značajne promene.“ U principu, svet formi se putem metamorfoze neprekidno bogati nepoznatim formama i nizom novih geometrija unutar jedne univerzalne, fizičke geometrije. Pri tom interveniše jedan novi, ljudski element, koji prirodne fenomene, kao što su prostor ili svetlost, koristi i osmišljava na jedan nov način. Prema tome, umetnost je i subjektivna i objektivna realnost, zapravo jedno njihovo svojevrsno jedinstvo.

Po Fosijonu, primarna aktivnost čovekovog duha i čovekove svesti jeste stvaranje formi: sve ostale aktivnosti su sekundarne. U *Životu formi* on kaže: „Ljudska svest uvek teži jednom jeziku i čak jednom stilu. Biti svestan, to znači izabrati jednu formu (...). Svojstvo duha je da samoga sebe neprestano opisuje. To je plan koji on gradi i ruši, a njegova aktivnost, u ovom smislu, jeste umetnička aktivnost. Kao umetnik, on obrađuje prirodu pomoću činjenica koje mu spolja dobacuje fizički život i ne prestaje da ih obrađuje da bi od njih stvarao svoju sopstvenu materiju, da bi od njih stvorio duh, da bi ih *formirao*.“ To stvaranje je dirigovano iznutra i ništa spolja ne može da ga potčini, odredi, uslovi do te mere da, pre svega, ne bude izraz duha. Fosijon vrlo odlučno kritikuje strogi determinizam Ipolita Tena kao shvatanje koje umetnika prikazuje kao prosti rezultat spoljaš-

njih okolnosti. Po njemu, međutim, unutrašnja nužnost je ono što je bitno u stvaranju jednog umetnika, a spoljašnje okolnosti su za njega nebitne. U svojim predavanjima o Pjeru dela Frančeska, posthumno objavljenim, Fosijon to i naglašava: „Postoji u životu umetnika unutrašnja nužnost koja ga primorava da svojoj misli saobražava ono što njegovo vreme daje. To je upravo ono što umetnika razlikuje od drugih ljudi."

Umetničke forme, po Fosijonu, nisu izdvojene iz života; one se s njim neprekidno mešaju i u njega unose duhovna kretanja. U tesnoj povezanosti sa životom stvaraju se posebne umetničke epohe, koje imaju svoje naročite crte, odlike, karakteristike. Na samom početku svoje knjige *Slikarstvo u XIX veku* (Povratak antici. Romantizam) on kaže: „Svaka umetnička epoha ima svoju sopstvenu fizionomiju (...). Vek katedrala, proleće i leto renesanse, klasično doba, XVIII vek, nameću nam se ne kao čiste hronološke fikcije, već kao celine konkretne, organske, ispunjene životom." Ali ono što daje fizionomiju jednoj umetničkoj epohi nije sistem raznih socijalnih i kulturnih karakteristika jednog vremena, nego, pre svega, sâm život formi. Socijalne i kulturne karakteristike su samo komplementarne i sekundarne, a ne bitne i celovite crte jednog doba. Ništa drugo ne može da dâ celovitiju sliku čoveka jednog doba od života formi; samo u njemu ogleda se ceo lik čovekov. U uvodu u svoju knjigu *Umetnost Zapada* (Romanski i gotski srednji vek) Fosijon kaže: „Čovek ovog perioda, definisan pomoću društvenog sistema i intelektualne aktivnosti, ostao bi upola u senci ako još ne bi bio prisutan i uspravan

među nama u kamenju spomenika. To nisu komplementarni dokumenti njegove istorije: on se nalazi u njima potpuno.“

Fosijon je daleko od tumačenja umetnosti kao sredstva jednog još duhovnijeg izražavanja, na primer religije. Suprotno Maksu Dvoržaku i Lionelu Venturiju iz perioda *Ukusa primitivaca*, on smatra da umetnost „nije rečnik čoveka koji se obraća Bogu“. Ali i kod njega ima idealističkog shvatanja umetnosti kao duhovne aktivnosti koja je osnovnija i potpunija ljudska delatnost od socijalne i ekonomske aktivnosti. Po njemu, umetničke forme ne zavise od različitih tipova društvene strukture, stilova života, komunikativnih sredstava i stanja kolektivne svesti, nego sve to zavisi od života formi. Do te inverzije svakako dolazi zbog Fosijonove profesionalne deformacije istoričara umetnosti, odnosno zbog uverenja da umetnički spomenici, koji rečito govore o karakteristikama jednoga vremena, čine njegovu najveću vrednost. Iz te sužene perspektive ono što je sekundarno prirodno izgleda kao da je primarno, a ono što je primarno izgleda kao izvedena realnost. O tom svom stanovištu u *Životu formi* Fosijon kaže: „Kao što čovek, obradom zemljišta, krčenjem šume, izgradnjom kanala i puteva modifikuje lice zemlje i stvara jednu vrstu vlastite geografije, isto tako arhitekta stvara nove uslove za istorijski, društveni i moralni život.“ Fosijonova perspektiva je, dakle, uglavnom izvrnuta: po njemu, umetnost određuje društvenu i moralnu klimu, mada je obrnuto tačnije.

Ova izvrnuta perspektiva istoričara umetnosti koji svekoliku ljudsku istoriju gleda kroz umetnička dela donekle je opravdana činjeni-

com da društvena struktura ne deluje na duhovnu strukturu mehanički, sigurno i neizbežno. Stoga Fosijon u *Životu formi* s pravom kaže: „Duhovni trenutak našeg života ne podudara se nužno s jednom istorijskom neodložnošću i čak može da joj protivreči." Ima nebrojeno mnogo istorijskih preloma koji ne dovode do stvaranja nove umetnosti i, isto tako, mnogo epoha društvnog zastoja i regresa kada umetnost cveta. U članku *Umetnost i revolucija*, pišući o umetnosti francuske revolucije 1789. godine, on je rekao: „Revolucije ne stvaraju svoju umetnost" i pokazao kako ova revolucija nije donela neku novu estetiku, nego je samo nastavila onu koju je već bio široko postavio i razvio XVIII vek. Umetnost, po Fosijonu, ne upravlja se prema društvenim promenama nego sledi jedan vlastiti ritam i jedan poseban plan.

U životu umetničkih formi metamorfoza formi zauzima najvažnije mesto; ona je „sâm život formi". Fosijon ne veruje u beskrajne promene formi: broj formi je ograničen. Ne oslanjajući umetnost na stalno promenljivu osnovu društvenog i kulturnog života, on mora da prizna da je broj formi ograničen kao i ljudski duh i da zato dolazi do izvesnog ponavljanja formi. Stvorene forme nikada ne umiru, nego se umrtvljuju i ponovo oživljavaju u svoj svojoj punoći i blistavosti. Fosijon ih stoga upoređuje s rekama ponornicama, koje uviru u zemlju da bi se zatim ponovo pojavile na drugom mestu. U svom uvodnom predavanju na Kembridžskom univerzitetu pod naslovom *Preistorija i srednji vek* on o tom ponavljanju kaže sledeće: „Može se pitati da li, s vremena na vreme, iste faze različitih stilova ne predstav-

ljaju identične ili analogne crte i da li ono što smo nazvali gotskim barokom ne bi nužno imalo zajedničke crte s romanskim barokom. Ne stvarajući od raznih stadija evolucije stilova gvozdeni zakon, dozvoljeno je da mislimo da ima nekog opravdanja u ovoj vrsti istorijske rezonance i da u izvesnim tačkama koje se podudaraju kroz vreme ima ne identičnosti ili ponavljanja, već predispozicije za forme ili stanja svesti istoga reda." I ovu svoju tezu on je ilustrovao činjenicom da je u prvoj polovini XI veka obnovljen preistorijski animalni stil. Umetnost se, dakle, kreće u krugovima koji nisu identični s kretanjem društva, kao jedan autonomni svet koji ima sopstvene rezonance i samostalne metamorfoze.

Po Fosijonu, pojam evolucije ne može se primeniti i na život umetničkih formi. U prirodnim naukama on može da se kontroliše i pouzdano koristi, ali u istoriji umetnosti on potpomaže neke nesporazume: unosi lažnu harmoničnost i prividnu linearnost u život formi, budućnost tumači pomoću prošlosti i ne shvata revolucionarnu aktivnost genija u umetnosti. Umetnički stilovi mogu, međutim, koegzistirati i u raznim tehničkim domenima oni se različito razvijaju. Jedan stil nije nešto što se ograđuje neprelaznim preprekama, a svaka umetnost traži svoju posebnu tehniku, mada postoji nešto što je Fosijon nazvao zakonom tehničkog primata — težnjom jedne umetnosti da u jednom stilu zavlada nad drugim umetnostima i da im nametne svoje tehničke zahteve. Tako je ornamentika vladala u varvarstvu, arhitektura u romanskom i gotskom stilu, a slikarstvo u suton srednjeg veka, što pokazuje da se odnos među

likovnim umetnostima neprekidno menja. O tome Fosijon u *Životu formi* kaže sledeće: „Unutar jednog stila, homogenog i vernog svom tehničkom primatu, različite umetnosti ne podležu jednoj stalnoj potčinjenosti (...). Svaka od njih teži da živi za svoj sopstveni račun i da se oslobodi sve dok na nju ne dođe red da zauzme dominantan položaj." Ovaj „zakon tehničkog primata" u likovnim umetnostima je, u osnovi, tačan i on se, kao koristan heuristički princip, može čak i proširiti na sve umetnosti. Nije li u romantizmu primat među umetnostima pripadao poeziji, a u impresionizmu i simbolizmu — muzici?

Pored ove promene u primatu jedne umetničke tehnike, postoji i promena u stilovima. Kako se formama realizuje duh, svaka promena u stilovima nastaje kao posledica promena u onim regionima duha iz kojih proizlaze pojedini stilovi. Slično Bernaru Berensonu ili Šarlu Lalou, i po Fosijonu se život umetnosti odvija u ciklusima s uvek istim fazama. Zbog te sličnosti u fazama postoje, na primer, sličnosti i veze između grčkog i gotskog arhaizma, između grčke umetnosti V veka pre naše ere i figura prve polovine XIII veka naše ere ili između plamene gotike i rokokoa. Ali, dok po Berensonu ima tri faze, a po Lalou šest faza, po Fosijonu takvih faza je četiri: eksperimentalno doba, klasično doba, doba rafinmana i barokno doba. U prvoj fazi traži se definicija jednog stila; to je vreme arhaizma; čovek nije ni predmet studije, a kamoli mera umetnosti; plastično tretiranje materije poštuje moć i čvrstinu masa, a površina se modeluje s neznatnim talasanjem. Klasično doba predstavlja stabilnost koja dolazi

posle eksperimentalnog nemira i u kojoj je očuvana smelost; u njemu je postignuto najveće moguće slaganje delova; u apsolutnoj fiksiranosti formi zadržano je, međutim, lako podrhtavanje, koje svedoči o nesumnjivom prisustvu unutrašnjeg života. Faza rafinmana daje suvu čistotu stila i proračunatu nezavisnost delova; slika čoveka postepeno gubi svoju monumentalnost; skulptori pomalo postaju slikari, a nago telo je čest predmet prikazivanja. Najzad, u barokno doba svaki deo umetničke celine intenzivno živi za sebe; vlada opsesija predmetom i težnja da se osvoji i ispuni prostor; postoji konfuzija znaka i forme; dolazi do primata slikarstva i oseća se jaka nostalgija za prošlošću.

Po Fosijonu, svaki stil, svaka faza i, možda, svaka tehnika zahteva jednu posebnu prirodu čoveka. Zbog toga se ne može govoriti o potpunoj čistoti stilova: ima naroda i pojedinaca s baroknom prirodom u klasičnim epohama i s klasičnom prirodom u baroknim epohama. U *Životu formi* Fosijon kaže: „Različita stanja stilova ne smenjuju se u svojoj istoriji s istom strogošću. Izvesni narodi čuvaju u baroknom stanju klasičnu meru i stabilnost, a drugi mešaju barokni akcent sa čistotom svog klasicizma." Znači li to da Fosijon zastupa teoriju o stilskim predispozicijama rasa i da se u tome naslanja na Tena? Nikako. I etničke grupe, po njemu, ulaze u okvir etnički neobojenih grupa koje on naziva duhovnim porodicama. Umesto Tenove socijalne etnografije, Fosijon nastoji da ustanovi jednu vrstu „duhovne etnografije". Po njemu, duhovno srodstvo s umetnicima prošlosti i sadašnjosti određuje stvaralaštvo jednog umetnika više nego rasa, sredina ili moment.

Svaki umetnik je savremenik svih svojih prethodnika koji su na sličan način shvatali svet i umetnički ga izražavali. Na bazi tih duhovnih (ili formalnih) porodica Fosijon je, u stvari, dao jednu novu varijantu teorije o uticajima.

Fosijon smatra da postoji više duhovnih porodica: intelektualni, senzibilni, imaginativni, melanholični, violentni umetnici itd., ali nije dao njihov iscrpan pregled ni detaljniji duhovni rodoslov umetnika. Uostalom, vrlo je teško utvrditi broj tih porodica i odrediti njihova srodstva; zato je Fosijon bio sklon da veliki rodoslov duhovnih porodica svede na dva osnovna tipa umetnika: na vizionare i konstruktore. Do ove tipologije umetnika došao je prvi put kada je pripremao studiju o Rafaelu, a razvio je u predavanjima o Pjeru dela Frančeska. Fosijon je zapazio kako su se u Italiji smenjivali predstavnici vizionarnog romantizma i predstavnici monumentalnog stila. Najpre su došli vizionari: sijenski slikari, zatim konstruktori: Kavalini, Đoto, Mazačo, Pjero dela Frančeska, pa opet vizionari: Botičeli, Mikelanđelo iz *Sikstinske kapele*, novi konstruktori: Fra Bartolomeo, Rafael iz *Stanci* i, najzad, još noviji vizionari: Tintoreto, bolonjski slikari, Manjasko. U italijanskom slikarstvu ima, dakle, po Fosijonu, dve osnovne struje: jedna, romantička ili ekspresivna i, druga, konstruktivna ili monumentalna. One se smenjuju, prožimaju, a ponekad čak i spajaju u delu jednog istog majstora bilo da su pretežno konstruktori (Paolo Učelo, Andrea del Kastanjo) ili vizionari (Jakopo dela Kverča, Sinjoreli, Mikelanđelo). Jedan ili drugi stil, jedna ili druga porodica umetnika preovlađuje zahvaljujući sredini, epohi i tehnici koja se ne-

guje. Monumentalni stil ne iskrivljuje formu, ne pravi je blistavom, ne postavlja enigme, odlikuje se mirom i jednostavnošću, predstavlja u neku ruku umetnost ilustratora, iza čijeg stvaranja stoji određeni tekst ili određena psihologija. Barokni ili romantični stil je uzbuđen, blistav, naglašava i iskrivljuje formu, ističe nered i složenost iza koje je teško odgonetnuti pravi smisao. Fosijon je, dakle, stvorio jednu dvočlanu psihotipologiju umetnika, koja svakako ima oslonca u istoriji umetnosti: mnoge pojave mogu se bar donekle objasniti pomoću psihološkog tipa kojem pripada jedan umetnik.

Pomoću takvog tipskog duhovnog srodstva Fosijon je pokazao kako se mogu naći sličnosti u delima umetnika koji su stvarali u dve različite zemlje i sredine, kao Pjero dela Frančeska i Žan Fuke, obojica slikari monumentalnog stila. On je, isto tako, pokazao kako su moguće velike sličnosti čak i između umetnika koji se bave različitim vrstama umetničkog stvaranja, kao što je slučaj s književnikom Balzakom i slikarom Domijeom, koji pripadaju istoj duhovnoj porodici vizionara. Podjednako okrenut i jednoj i drugoj duhovnoj porodici, Fosijon je izbegao jednostrano „navijanje“ za klasičare ili za barokne majstore, objektivno i nepristrasno posmatrajući njihovo stvaralaštvo kao jedan od dva osnovna načina prikazivanja života. Profesor Sorbone Andre Šastel, u svom članku *Anri Fosijon i njegova nastava*, kaže: „Dve porodice kojima se najradije obraćao i koje je shvatao instinktivno bile su porodice konstruktora i vizionara. One su se možda borile u njemu, kao što su se nadmetale i u istoriji. On je govorio kao niko drugi o Fukeu i Pjeru, majstorima stro-

gim, lišenim uzbuđenosti i bez osmeha. Ali on je priznavao naklonost prema ‚nespokojnima, plahovitima ili čak poremećenima, prema Čeliniju, zlataru razvratniku, prema Hokusaiju, ludom za crtanjem i obuzetom gravurom, i prema Piraneziju'. A naročito prema Rembrantu, kome ga je sve privlačilo: reckasti grafizan, podrhtavanje alatke, poetika senke, nespokojstvo i nežnost, i, kako je još rekao, smisao za skriveno i tajno." Fosijon je tom nepristrasnošću nastavio Tenovu liniju, koji je od istoričara i teoretičara umetnosti tražio potpuno odsustvo simpatija za jednu umetničku struju i jedan stil.

Fosijon je, međutim, nezavisno od ovog stava, celu svoju teoriju uglavnom zasnovao na kritici Tenove teorije umetnosti i njegovog strogog determinizma. On je pokazao nedostatke Tenovog objašnjenja umetnosti pomoću tri objektivna faktora: rase, sredine, i momenta. Po njemu, umetničkim stvaranjem ne upravlja biološka fatalnost, nema ni čistih ni trajnih rasa, a i unutar jedne rase postoje razne duhovne, odnosno umetničke porodice. On je, isto tako, pokazao kako umetnost nije strogo uslovljena ni sredinom, jer umetnik nije nepokretan kao biljka, već „traži svet za kojim ima potrebe", tako da može izabrati jednu sasvim novu sredinu. Ali od najveće vrednosti je svakako njegova kritika Tenovog faktora momenta. Fosijon je pokazao kako je umetničko delo bezvremeno, mada podleže vremenskoj sukcesiji; odbacio je svaku zbrku između hronologije i života umetnosti, a pogotovu mistiku vekova i veštačkih vremenskih perioda; ukazao je na nejednakost brzine kretanja u umetnosti, na to da se vreme kreće u dugim i kratkim talasima i da su zato ista

vremenska razdoblja, umetnički gledano, duža ili kraća; otkrio je da je pojam generacija kompleksan pojam i da je jedno vreme uvek ispunjeno i preživelostima i anticipacijama, i smelim pojavama i zaostalostima. Fosijon je, štaviše, pokazao kako pojam vremena ne pomaže da se shvati umetnička vrednost jednog dela, s pravom ističući kako veliki umetnici nisu uvek oni koji krče puteve. U svom delu *Slikarstvo u XIX i XX veku* (Od realizma do naših dana), on kaže: „Kao što osrednji umetnici mogu da figuriraju u herojskim avangardama, divni geniji mogu biti kasnioci. Osim toga, uloga velikog umetnika je uvek da proširuje definicije; on može da izabere najopštiji, najviše korišćeni put, i čak da se vraća ako mu se to sviđa (...). Izvesni slikari stvaraju svoje vreme; drugi ga podnose ili su mu, najzad, tuđi, ali nije opravdano da se oni zbog toga bez razlike svrstavaju u eklektizam."

Iako je sveo umetnost na delatnost duha, kao, na primer, Gabriel Seaj, Fosijon ipak nije zaboravio da se forme kojima se duh ispituje i određuje nikada ne bi realizovale bez neke materije, u izvesnom vremenu, radi popunjavanja određenog prostora i pomoću jednog instrumenta. Luj Urtik je istakao neobičnu važnost materijala za umetničke forme, a Fosijon je naročito podvukao važnost instrumenta. Duh zamišlja slike, ali ih ruka ostvaruje. Svi ljudi su umetnici kao „tajni trezori noćnih slika", ali je malo pravih umetnika koji uspevaju da usklade duh i ruku, izvor i instrument umetnosti. Naglašavajući delatnost ruku, Fosijon je izbegao mnoge jednostranosti estetičkog idealizma, koji se krio u njegovom shvatanju umet-

ničkih formi. Dopunjavajući Fausta tvrđenjem da je u početku bila ne samo Reč nego i Delo, Fosijon je kao retko koji drugi teoretičar umetnosti istakao radnu, aktivističku stranu umetnosti. Ova aktivistička strana njegovog shvatanja umetnosti nije jedna nužna dopuna jednostranosti njegove idealističke teorije, nego jedna bitna crta, jedna od osnova njegove estetike. To najbolje pokazuje njegov esej *Pohvala ruci*, oda napisana u čast ruke, koja je, ispunjavajući naloge duha, stvorila novi svet, svet umetnosti, a „stvarajući novi svet, ona je svuda na njega stavila svoj pečat".

U svom uvodnom predavanju na Francuskom koležu, Rene Uig je, kao što je običaj, izneo istorijat Katedre za estetiku i istoriju umetnosti osnovane 1878. godine i potom, u nastavku, dao karakteristiku rada svojih prethodnika i izložio osnove svog estetičkog shvatanja. Tom prilikom on je rekao: „Važno je da se sada odredi orijentacija ove ankete o umetničkom delu i tako se nameće termin psihologija. Ovaj autonomni predmet koji se afirmiše u svojoj formi, što je Fosijon s pravom pokazao za umetničko delo, dobija svoj puni smisao tek u psihologiji. Treba videti koje mesto zauzima u onom dijalogu koji čovek vodi sa svetom, u ovoj neprekidnoj konfrontaciji unutrašnjeg života i spoljašnje realnosti koja je život." U toj istoj konfrontaciji, uglavnom, posmatra umetnost, odnosno život njenih formi, i Fosijon, ali i s izvesnim razlikama: dok Uig iz tog života izvlači akcente akcije i reakcije umetnika koji stvara, on posmatra umetnost u njenim stvorenim formama, tako da prvi naglašava psihologiju umetnosti, a drugi njenu morfologiju. Ni jedan ni

drugi ne propuštaju da označe njene osnovne koordinate, ali u svojoj manje ili više jednostranoj perspektivi ipak zanemaruju neke njene aspekte. Fosijon naročito zanemaruje društvene odnose koji umetnosti služe kao sadržaj i kao podsticaj, kao osnova metamorfoze i kao uzrok stvaranja novih oblika. Jednostranost njegovog gledišta naročito jasno pokazuje jedan izrazito sociološki prilaz umetnosti, kakav, na primer, zastupa Arnold Hauzer u svojoj *Filozofiji istorije umetnosti.*

Gledište na kojem počiva Fosijonova estetika je, u stvari, normalan prvi pristup umetnosti. U prvom susretu s ogromnim brojem raznovrsnih umetničkih dela nailazi se na odgovarajuće mnoštvo formi koje imaju najrazličitije konkretno značenje, ali, nesumnjivo, i jedan jedinstveni, opšteljudski, duhovni smisao. Zbog toga mnogi estetičari polaze od formi kao osnovnog empirijskog predmeta estetike likovnih umetnosti (Adolf Hildebrant, Klajv Bel, V. Deona, Luj Urtik, Eli For), pa i estetike uopšte (Etjen Surio). Ovaj empirijski pristup umetnosti kao svetu formi treba razlikovati od teorijskog pristupa kantovskog ili herbartovskog tipa, koji počinje i završava se formalizmom. „Empirijski formalizam", međutim, dopušta istraživanja ne samo psihologije umetnika koji stvara forme i publike koja u njima uživa, nego i društva koje i umetnike i publiku podstiče da imaju jedan određeni afinitet prema formama umetnosti. Stoga Fosijonova estetička pozicija, kao i pozicija bilo koga od „empirijskih" formalista, nije pogrešna ukoliko se dopunjava istraživanjem uslova u kojima forme nastaju i dobijaju jedan određeni, konkretni sadržaj i značе-

nje, istraživanjima kojih, nesumnjivo, tu i tamo ima i u nizu njegovih posebnih studija. Kod Fosijona su svakako i neke posebne okolnosti sugerisale formalističku orijentaciju njegove estetike: činjenica da je arhitektura bila umetnost koju je najbolje poznavao, da mu je srednji vek bio najdraža epoha i da nije mnogo poznavao sociologiju kao pomoćnu disciplinu istorije umetnosti.

Fosijon je, međutim, uprkos tome, uneo novu svetlost u niz detaljnih pitanja umetničkog stvaranja, pokazujući kako u umetnosti vladaju sloboda (a ne nužda) i racionalan izbor (a ne prinuda instinkta). S tog gledišta on je razvio jednu u osnovi prihvatljivu sliku o čudesnoj ljudskoj sposobnosti da nastavi univerzalno stvaranje i ušao u mali broj najistaknutijih savremenih estetičara likovnih umetnosti. Njegov uticaj na modernu estetiku ovih umetnosti je nesumnjiv, naročito u Francuskoj (Andre Šastel), i on se ne može zaobići kad se traži smisao koji su ovim umetnostima dali savremeni istraživači umetnosti. Iako je njegova koncepcija u celini nepodesna da osvetli integralni smisao umetnosti i sve njene bitne delove, nizom svojih analiza ona predstavlja jedan od najznačajnijih pokušaja da se razjasni smisao stvaranja likovnih umetnosti.

Dragan M. JEREMIĆ

ŽIVOT OBLIKA

1

Svet oblika

PROBLEMI koje postavlja tumačenje umetničkog dela javljaju se u vidu gotovo nametljivih protivrečnosti. Umetničko delo predstavlja otelovljenu težnju ka jedinstvenom; ono se potvrđuje kao celina, kao apsolutno i istovremeno pripada sistemu složenih odnosa. Ono je plod jedne samostalne aktivnosti i izraz uzvišenog, slobodnog sna; očigledno je, međutim, da ono u sebi združuje stvaralačke snage brojnih civilizacija. Ono je, najzad, ako privremeno usvojimo izraze jedne prividne protivrečnosti, materija i duh, forma i sadržina. Ljudi koji nastoje da definišu umetničko delo ocenjuju ga prema sopstvenim potrebama i u zavisnosti od vlastitih istraživanja. Stvaralac, kada posmatra svoje delo, zauzima sasvim drukčiji stav od onog koji to delo tumači; pa, iako se služi istim izrazima, ovi kod njega nemaju isti smisao. Onaj što u delu bezgranično uživa i koji, možda, ima najviše tananosti i mudrosti, voli ga kao takvo: veruje da je uhvatio njegovu suštinu, da ga potpuno poseduje — i obavija ga mrežom sopstvenih snova. Delo se utapa u promenljivost vre-

mena, a pripada i večnosti. Ono predstavlja nešto pojedinačno, lokalno, individualno, i ujedno znači i jedno univerzalno svedočanstvo. Ali delo stoji iznad svih tih različitih značenja koja mu pripisujemo, i, namenjeno ilustrovanju istorije čoveka i sveta, postaje tvorac čoveka, tvorac sveta, i uvodi u istoriju poredak koji se ne može svesti ni na šta drugo.

Tako se oko umetničkog dela razvija bujna vegetacija kojom ga ukrašavaju njegovi tumači, gdekada u tolikoj meri da ga potpuno zakloni. Pa ipak, odlika je dela da prigrli sve te mogućnosti. Možda zato što sve one, pomešane, postoje u njemu. To je jedan vid njegove besmrtnosti, to je, ako se tako može reći, večnost njegove sadašnjosti, dokaz njegovog humanog obilja, njegovog neiscrpnog značenja. Samo, ukoliko umetničko delo podređujemo posebnim ciljevima, mi ga lišavamo njegovog iskonskog dostojanstva, zakidamo mu privilegiju čuda. Da li je ova čudesna tvorevina, izvan vremena i ujedno potčinjena njegovom toku, samo jedan običan fenomen aktivnosti svekolikog razvoja kulture u jednom odeljku opšte istorije, ili je jedan poseban univerzum što dopunjuje ovaj prirodni, jedan univerzum sa sopstvenim zakonima, sopstvenom građom, svojim razvojem, svojom fizikom, hemijom, biologijom, koji stvara jedno svojevrsno čovečanstvo? Da bismo proučili delo, potrebno je da ga privremeno potpuno izdvojimo. Tako ćemo biti u mogućnosti da naučimo da ga *sagledavamo*, jer je ono pre svega namenjeno oku, a prostor je njegova oblast; ali ne običan prostor, prostor stratega ili turiste, nego prostor obrađen određenom tehnikom koja se definiše kao materijal i kao kretanje. Umet-

ničko delo predstavlja meru prostora; ono je oblik, i to pre svega treba razmotriti.

U jednoj od svojih političkih rasprava Balzak piše: „Sve je oblik, i život je oblik." Ne samo što se svaka aktivnost može razlikovati i definisati ukoliko dobija određen oblik i upisuje krivulju svog dejstva u prostor i vreme, već i život, u osnovi, deluje kao tvorac oblika. Život je oblik, a oblik je vid života. Odnosi koji u prirodi međusobno vezuju oblike ne mogu biti čista proizvoljnost; a prirodni život važi kao nužan međusobni odnos oblika bez kojih taj život ne bi postojao. Isto važi i za umetnost. Formalne relacije u jednom delu, i takve relacije između različitih dela, sačinjavaju jedan poredak, jednu metaforu univerzuma.

Predstavljajući, međutim, oblik kao grafičku krivulju jedne aktivnosti, izlažemo se dvostrukoj opasnosti. Pre svega, dolazimo u iskušenje da oblik ogolimo, da ga svedemo na konturu, da ga ograničimo na dijagram. Oblik moramo posmatrati u svoj njegovoj punoći i u svim njegovim vidovima; moramo ga razmotriti kao konstrukciju prostora i materijala, bilo da nastaje u ravnoteži masa, u varijacijama svetlosti i senke, u tonu, potezu kičice, bilo da je izveden u arhitekturi, vajan, slikan ili graviran. S druge strane, moramo dobro imati na umu da u ovoj oblasti nikada ne smemo razdvajati krivulju aktivnosti od same aktivnosti i ovu poslednju posmatrati odvojeno. Dok zemljotres postoji nezavisno od seizmografa, a barometarske mene bez obzira na kretanje kazaljke, umetničko delo postoji samo kao oblik. Drugim rečima, umetničko delo nije izraz niti grafička krivulja umetnosti kao aktivnosti. Ono je sama

umetnost; ono je ne označava, već rađa. Cilj umetničkog dela nije umetničko delo. Ni najbogatija zbirka komentara i beležaka iz pera umetnika što su duboko pronikli u svoj predmet i savršeno ovladali jezikom da rečima mogu dočarati svoje zamisli ne može zameniti ni najslabije umetničko delo. Da bi postojalo, delo treba da se izdvoji, da se otme misli, da stupi u prostor; oblik treba da odredi meru i svojstvo prostora. Baš u tom spoljnom i leži unutrašnji princip dela. Ono se pred našim očima javlja, i u našim rukama otkriva, neka vrsta erupcije u jednom svetu koji nema s njim ničeg zajedničkog, izuzimajući povod za sliku u takozvanim imitativnim umetnostima.

I priroda stvara oblike; u predmete koji je sačinjavaju i u snage kojim te predmete pokreće, ona utiskuje figure i simetrične linije, tako da su ponekad u njoj rado videli delo jednog boga-umetnika, jednog skrivenog Hermesa, koji izmišlja razne mogućnosti. Pa i najslabiji i najkratkotrajniji talasi imaju oblik. Organski život pravi spirale, orbite, meandre, zvezde. Ako želim da proučavam taj život, dokučiću ga tek posredstvom oblika i broja. Ali, čim ove figure stupe u prostor umetnosti i u njene vlastite materijale, one stiču novu vrednost, one stvaraju potpuno nove sisteme.

Mi se, međutim, teško mirimo s tim da ovi novostvoreni oblici mogu i dalje sačuvati svoje neobično svojstvo. Bićemo uvek u iskušenju da za oblik tražimo drugi smisao od smisla koji oblik kao takav ima i da pojam oblika pomešamo s pojmom slike — koji podrazumeva predstavu jednog predmeta — a naročito s pojmom znaka. Znak govori o nečemu što je izvan njega,

dok oblik označava *sebe*. I pošto znak stekne prevashodno formalnu vrednost, ova snažno deluje na vrednost znaka kao takvog i može ga lišiti sadržine, preinačiti ga ili usmeriti na jedan novi život. Jer oblik ima sopstvenu atmosferu. On je stroga definicija prostora, ali i nagoveštaj novih oblika. On se nastavlja, širi u imaginarnom svetu; zamišljamo ga, tačnije, kao neku vrstu pukotine kroz koju možemo stupiti u jedno neizvesno carstvo, koje nije ni prostor ni misao, već mnoštvo slika koje teže da dođu na svet. Time se, možda, objašnjavaju sve ornamentalne varijacije pisma i, posebno, smisao kaligrafije u umetnostima Dalekog istoka. Potčinjen određenim pravilima, izveden tankim ili debelim, naglim ili laganim potezima kičice, sa fjoriturama ili skraćenjima — pri čemu je svaki od ovih postupaka jedan poseban manir — znak zadobija jedno simbolično značenje, koje dopunjuje i prevazilazi semantičko značenje, ali i samo može postati kruto i nepromenljivo, čak i u tolikoj meri da se pretvori u jednu novu semantičku kategoriju. Igru ovih uzajamnih razmena i nadmetanja forme i značenja naći ćemo u jednom drugom primeru — u ornamentalnom tretmanu arapskog pisma, ili još u primeni kufskih slova u hrišćanskoj umetnosti Zapada.

Znači li to da je forma prazna, da se javlja kao šifra što luta kroz prostor u potrazi za brojem koji joj izmiče? Nipošto. Forma ima svoj, i to potpuno svojevrstan smisao, poseduje sopstvenu i posebnu vrednost, koju ne treba mešati s atributima koji joj se pripisuju. Ona ima jedno značenje, a dobija i nova smisaona određenja. Jedna arhitektonska masa, jedan odnos delova, potez slikara, gravirana linija, — sve to

postoji i vredi pre svega po sebi; njihov spoljni izgled može pokazivati upadljive sličnosti s izgledom prirode, ali se ne podudara s njim. Izjednačiti formu i znak znači implicitno prihvatiti konvencionalnu distinkciju između forme i sadržine, što nas može odvesti na stranputicu, ako zaboravimo da je bitna sadržina forme *formalna* sadržina. Ne samo da forma nije ruho sadržine nego su baš ta različita shvatanja sadržine nepouzdana i promenljiva. Dok se gube i odbacuju stara značenja sadržine, formi se pridaju nova. Ornamentalna mreža u kojoj se smenjuju različiti bogovi i heroji Mesopotamije menja ime, ali ne i izgled. Još od svog nastanka forma dozvoljava raznovrsna tumačenja. Čak i u vekovima sa savršenim organskim jedinstvom, kada se umetnost potčinjava pravilima čija je strogost ravna matematičkim, muzičkim ili religioznim propisima, — kao što je to Emil Mal[1] pokazao — smemo se zapitati da li časni otac koji određuje program, umetnik koji ga ispunjava i vernik kome je namenjen kao pouka, primaju i tumače oblik na isti način. Postoji jedna oblast u životu duha u kojoj i najpotpunije određeni oblici nailaze na raznolik odjek. Kao što je Moris Bares[2], polazeći od statue što u senci vremena i crkve predstavlja Sibilu Osersku[3], izatkao jedan divan i maštovit san, tako je, ali na drugi način, i po zahtevima svoje radne zamisli, učinio i umetnik koji je napravio

---

[1] Emile Mâle, francuski istoričar umetnosti. Sve fusnote u daljem tekstu su prevodiočeve primedbe.

[2] Maurice Barrès (1862—1923), francuski književnik.

[3] Po gradiću čuvenom po crkvi Sen-Žermen, s vitražima i skulpturama iz XIII veka.

ovu statuu; ovome je opet drukčije prišao sveštenik koji je dao prvobitnu zamisao; brojne sanjarske duše, koje nailaze a poseduju fino osećanje za nagoveštaje što ih oblik budi u novim pokolenjima, takođe imaju svoj vlastiti način prilaženja istom predmetu.

Ikonografiju možemo shvatiti na više načina: 1) bilo kao varijaciju formi na jednoj istoj smisaonoj podlozi; 2) bilo kao varijaciju smislova na jednu istu formu. I jedan i drugi postupak podjednako ističu samostalnost oba člana. Oblik ponekad magnetski utiče na različite smislove, ili se, tačnije, javlja kao prazan kalup u koji čovek naizmenično slaže raznorodne materijale što se pod dejstvom okretanja doboša melju i tako stiču jedno neočekivano značenje. Ponekad krutost istog smisla potčinjava formalne eksperimente, koje, naravno, sama ne podstiče. Događa se da se forma potpuno prazni, da dugo nadživljuje gubitak svoje sadržine i da se čak obnavlja s jednom neobičnom bujnošću. Imitirajući zmijske spletove simpatička magija izmislila je preplet. Nema nikakve sumnje u profilaktičko poreklo ovog znaka. I u Eskulapovim simboličnim atributima postoji takav trag. Ali znak postaje oblik, i u svetu oblika rađa ceo jedan niz figura, koje posle toga nemaju nikakvog dodira sa svojim izvorom. Znak je sa velikim bogatstvom varijacija zastupljen u monumentalnom dekoru izvesnih *hrišćanskih* verskih zajednica Istoka, gde obrazuje najzamršenije ornamentalne šifre, gde se čas potčinjava sintezama koje brižljivo skrivaju odnos svojih delova, čas analitičkom geniju islama koji se njima služi da bi obrazovao i izdvojio pravilne figure. U Irskoj se javlja kao jedan nestalan i

uvek obnavljan san jednog haotičnog sveta koji u svojim nedrima nosi i skriva ostatke svih stvari i bića. On se obavija oko stare ikonografije i guši je. On stvara sliku sveta koja nema ničeg zajedničkog s ovim svetom, način mišljenja koji nema ničeg zajedničkog sa mišlju.

Tako nam se, čak i ako se zadovoljimo time da pogledamo samo obične linearne sheme, nameće ideja jedne snažne aktivnosti oblika. Sa izuzetnom snagom oblici teže realizovanju. Isto je i u jeziku. Jezički znak može postati kalup različitih smisaonih odredbi i, pošto preraste u oblik, doživeti neobične pustolovine. Pri tome ne zaboravljamo opravdane kritičke primedbe koje Mišel Breal[4] upućuje teoriji Arsena Darmestetera[5] izloženoj u delu *Život reči*. Ova, prividno i metaforički, samostalna vegetacija izražava izvesne vidove života inteligencije, izražava aktivne i pasivne moći ljudskog duha, i, uz to, čudesnu dovitljivost u izopačavanju i zaboravljanju. Istina je, međutim, da i ona ima svoje uveoke, svoje jalovce, svoje nakaze. Izaziva ih jedan neočekivani događaj, potres koji može da ustalasa i pokrene, snagom koja se nalazi izvan i iznad datih istorijskih mogućnosti, najneobičnije rušilačke, devijativne i izumiteljske sile. Ako iz ovih dubokih i složenih slojeva života jezika pređemo u gornje regione gde govor dobija estetsku vrednost, zapazićemo da se tim više potvrđuje goreizloženi princip, na čije ćemo posledice često ukazivati u toku svog izlaganja: znak označava, ali, kad postane oblik, nastoji da sebe označi; on stvara svoj novi smisao i

---

[4] Michel Bréal (1832—1915), francuski lingvist.

[5] Arsène Darmesteter (1846—1888), francuski lingvist.

traži za sebe jednu sadržinu i daje jedan nov život pomoću drukčijih veza i razbijanjem jezičkih kalupa. Sukob između čistunskog duha i duha pobornika slobodnije upotrebe reči, taj novatorski ferment, samo je jedna, silovito antinomična, epizoda takvog razvoja. I taj sukob možemo dvojako tumačiti: bilo kao napor da se dostigne najpunija semantička snaga, bilo kao dvostruki vid one unutrašnje aktivnosti koja ostvaruje oblike van nestalne građe čula.

Plastični oblici pokazuju isto tako značajne osobenosti. S puno razloga možemo misliti da oni obrazuju jedan poredak i da u tom poretku postoji životno kretanje. Oni se potčinjavaju principu metamorfoza, koji ih stalno obnavlja, i principu stilova koji, jednom ravnomernom progresijom i u jednom naizmeničnom smenjivanju, teži da isproba, da utvrdi i da poremeti njihove odnose.

Bilo da je građeno od kamena, isklesano od mermera, izliveno u bronzi, premazano lakom, izgravirano u bakru ili drvetu, umetničko delo samo je prividno nepokretno. Ono izražava želju za postojanošću; ono predstavlja jedan zastoj u vremenskom proticanju koji, međutim, pripada prošlosti. U stvari, delo se rađa kao posledica jedne i predstavlja pripremu nove promene. Na jednom slikanom liku brojne su takve promene, kao što svedoče crteži na kojima majstori, u želji da ostvare vernost i lepotu pokreta, prikazuju više ruku koje polaze iz jednog ramena. U Rembrantovom slikarstvu krokiji vrve u izobilju. Skica tu znači zametak remek-dela. Brojni eksperimenti ili eksperimenti koji će tek doći čine potku oformljenog izgleda slike. Ova promenljivost forme, ova njena sposobnost stva-

ranja raznolikih figura, još je izrazitija ako formu razmotrimo u njenom užem smislu. Upravo najstroža pravila, koja su naizgled sračunata na to da osiromaše formalnu građu i da je svedu na krajnju monotoniju, najbolje osvetljavaju njenu neiscrpnu vitalnost u bogatstvu varijacija i u zapanjujućoj dovitljivosti u metamorfozama. Postoji li išta udaljenije od života, od njegove mnogolikosti, od njegove gipkosti, nego što su to geometrijske kombinacije muslimanske primenjene umetnosti. One su plod matematičkog rasuđivanja i zasnivaju se na proračunu; one su svodljive na savršeno suvoparne sheme. Ali, čak i u ovim strogim okvirima, neki grozničavi nemir zbija i umnogostručava figure; neki nevidljivi demon-smutljivac pravi zamršene i vijugave linije, gradi i razgrađuje njihov lavirint. I sama njihova nepokretnost puna je metamorfoza; ako ih posmatramo na više načina — prema punoći ili praznini njihova prostora, po vertikalnim ili dijagonalnim osama — svaka od njih skriva i razotkriva pritajeno prisustvo većeg broja ovakvih kombinacija. Analogan fenomen nastaje i u romanskoj skulpturi, gde apstraktan oblik služi kao okosnica i podloga himeričnoj slici iz životinjskog ili ljudskog života i u kojoj se čudovište, uvek podređeno jednoj arhitektonskoj ili ornamentalnoj definiciji, neprestano pojavljuje u novim vidovima, kao da i nas i sebe optužuje zbog svog ropskog položaja. Naći ćemo ga kao uvijeni ornament listastog oblika, ili u vidu dvoglavog orla, morske sirene, megdandžija. Ono postaje dvostruko, obavija i proždire samo sebe. Ovaj Protej raspaljuje i pokazuje svoju životnu pomamu, koja je samo jedan vrtlog i bura prostog oblika,

a da pri tome nikada ne prekorači svoje granice, nikada ne izneveri svoj unutrašnji princip.

Neko će, možda, napomenuti da i apstraktni i fantastični oblici, mada potčinjeni osnovnim nužnostima i naizgled sputani njima, ipak poseduju slobodu u odnosu na modele iz prirode, dok isto ne važi i za umetnička dela koja poštuju prirodne obrasce. Ali, i sami prirodni uzorci mogu biti razmatrani kao okosnica i podloga metamorfoza. Telo čoveka, ili telo žene, može ostati gotovo nepromenljivo, ali je neiscrpna raznovrsnost šifri koje se od njih mogu izvesti; i ta raznovrsnost donosi, podstiče i inspiriše najskladnija i najuravnoteženija dela. Primera za to nećemo tražiti na stranicama *Mangve (Mangwa)*, koju je Hokusai[6] ispunio kroki-crtežima akrobata, nego u Rafaelovim kompozicijama. Kada se mitološka Dafna preobražava u lovorovo drvo, ona mora da pređe iz jednog carstva u drugo. Mnogo suptilniji i nimalo čudniji preobražaj, koji poštuje telo lepe mlade žene, možemo pratiti od *Bogorodice Orleanske* do *Bogorodice u nosiljci*, te čudesne školjke sa čistim i fino zaokruženim volutama. Ali, tek u kompozicijama gde se povezuju goleme girlande ljudskih telesa najbolje zapažamo nešto od onog duha harmoničnih varijacija koji neprestano spaja i vezuje figure tih kompozicija, gde je cilj života oblika sam život oblika i njegovo obnavljanje. Astronomi iz *Atinske škole*, vojnici iz *Pokolja nevinih*, ribari iz *Tajanstvenog lova*, Imperija što sedi kraj Apolonovih nogu ili kleči pred Hristom, sve su to uzastopne likovne ilustracije jednog formalnog mišljenja, kome ljud-

---

[6] Hokousai (1760—1849), japanski crtač i graver. Ogledao se u svim vrstama likovne umetnosti.

sko telo služi kao osnovni pojam i oslonac i koje to telo podvrgava ćudljivoj igri simetrija, kontraposta i alternacija. Preobražaj figura ne menja životne elemente, ali obrazuje jedan nov život, koji po svojoj složenosti ne zaostaje za figurama čudovišta azijske mitologije, niti za čudovištima romanske umetnosti. Samo, dok ova poslednja služe apstraktnoj zamisli i monotonim proračunima, ornament s ljudskom figurom, identičan, nepovređen u svojoj harmoničnosti, neiscrpno izvlači iz same te harmonije nove nužnosti. Forma može postati pravilo, kanon, iznenadan zastoj, model, ali ona pre svega predstavlja jedan pokretljiv život u jednom promenljivom svetu. Metamorfoze se obnavljaju do beskonačnosti; princip stilova teži da ih usaglasi i uravnoteži.

Izraz stil ima dva sasvim različita i čak suprotna značenja. Stil, kao opšta kategorija jeste apsolutna vrednost, stil kao posebna kategorija označava promenljivu vrednost. Reč „stil",[7] s velikim početnim slovom, obeležava najviše svojstvo umetničkog dela, onu njegovu odliku koja mu dozvoljava da se odupre vremenu, dakle ono što u neku ruku predstavlja njegovu večnost. Stil, shvaćen kao nešto apsolutno, znači uzor i postojan kvalitet; on poseduje neprolaznu vrednost, on se javlja kao teme dveju aktivnosti, kao njihov vrhunac. Tim pojmom čovek izražava potrebu da upozna sebe kao razumno biće u svim svojim dimenzijama, da sazna ono najpostojanije i najuniverzalnije što u sebi nosi nezavisno od toka istorijskih promena, nezavisno od lokalnog i pojedinačnog.

---

[7] U originalu je upotrebljena reč s određenim članom.

Stil, kao posebna kategorija, znači, naprotiv, jedan razvitak, jednu koherentnu celinu, u kojoj su oblici povezani uzajamnom saglasnošću, ali koja, istina, još uvek traži svoju harmoniju, postiže je i razara, ali uvek na drukčiji način. Postoje usponi, promene, zaokreti i u najoformljenijim stilovima. To je još odavno ustanovljeno proučavanjem arhitektonskih spomenika. Osnivači francuske srednjovekovne arheologije, a naročito Aris de Komon, pokazali su nam, na primer, da gotska umetnost ne može biti shvaćena kao neka zbirka spomenika; podrobno analizirajući njene forme, oni su je definisali kao stil, tj. kao jednu sukcesiju, ili čak kao lančanost. Slična analiza uveriće nas da se sve umetnosti mogu shvatiti kao svojevrstan stil, i da se to može primeniti i na sam ljudski život, u onom stepenu u kome su individualni i istorijski život — oblici.

Šta, dakle, sačinjava jedan stil? Formalni elementi, koji imaju vrednost pokazatelja, koji se javljaju kao riznica stila, kao njegov rečnik, a katkad i kao njegovo moćno oruđe. Zatim, samo ne tako očigledno, jedan niz odnosa, jedna sintaksa. Stil, kao posebna kategorija, potvrđuje se svojim razmerama. Upravo tako su ga shvatili i Grci, definišući ga kao uzajamnu proporcionalnost delova. Razlika između dorskog i jonskog stila leži više u razmerama nego u zameni venca na kapitelu volutama; pa zato odmah zapažamo da stub Nemejskog hrama, dorski po svojim elementima a jonski po razmerama, predstavlja jednu arhitektonsku rugobu. Istoriju dorskog stila, to će reći njegovog formiranja, ispunjavaju isključivo varijacije i traženja u oblasti razmera. Postoje, međutim,

druge umetnosti — gotska, na primer — gde konstitutivni elementi imaju osnovnu vrednost. Za gotiku se može reći da je sva u ogivi, da je njegova tvorevina, da u svemu proističe iz ogive. Ali ne smemo zaboraviti da ima spomenika na kojima se ogiva pojavljuje a da sobom ne donosi jedan stil, tj. seriju sračunatih konvencija. U Italiji, na primer, rane lombardijske ogive nisu za sobom ništa ostavile. Ogivalni stil nastao je u drugom kraju i tamo povezao i razvio svoje konsekvence.

Aktivnost jednog stila na putu vlastitog formiranja, u trenutku samog uobličavanja i za vreme udaljavanja od sopstvene definicije predstavlja se obično kao „evolucija", pri čemu se ovom terminu pridaje najopštiji, nejasan smisao. Dok su biološke nauke prethodno proverile i pomno i do tančina razgraničile ovaj pojam, arheologija ga je prihvatila kao širok okvir, kao klasifikacioni prosede. Na jednom drugom mestu ukazali smo na opasnosti koje se kriju u njegovoj lažno skladnoj prirodi, u njegovoj jednosmislenosti, u njegovoj primeni u sumnjivim slučajevima, gde se budućnost i prošlost predstavljaju kao suprotnosti, u njegovoj nemoći da dâ mesto revolucionarnoj energiji pronalazača. Svaka interpretacija kretanja stilova mora uzeti u obzir dve bitne činjenice: 1) nekoliko stilova može istovremeno postojati i u sasvim bliskim oblastima ili, štaviše, u jednoj istoj; 2) stilovi se ne razvijaju na isti način u različitim tehničkim područjima umetnosti u kojima dolaze do izražaja. Posle ovih ograda, život jednog stila možemo posmatrati bilo kao dijalektički, bilo kao eksperimentalni proces.

Ništa nije tako primamljivo i, u izvesnim slučajevima, toliko opravdano, kao pokušaj da se oblici prikažu potčinjeni nekoj unutrašnjoj logici koja ih organizuje. Kao što se pesak, kada prevučemo gudalom preko ploče po kojoj je razasut, pokreće da bi napravio raznolike i simetrične figure, tako i neki skriveni princip, snažniji i stroži od stvaralačke uobrazilje, zbližava raznorodne oblike koji nastaju deobom, prenošenjem težišta, usklađivanjem. Tako je zapravo u neobičnom carstvu ornamenta i u svakoj umetnosti koja uzima i potčinjava ornamentu shemu slika. Ovo dolazi otuda što suština ornamenta leži u tome da se može svesti na najčistije forme pojmljivosti kao i zato što geometrijsko mišljenje savršeno odgovara analizi odnosa delova. Taj put je sledio i Baltrušajtis u svojim izvanrednim studijama o dijalektici romanske skulpture. Nije pogrešno ako se u jednoj takvoj oblasti izjednače stil i stilistika, odnosno ako se „ponovo ustanovi" jedan logički postupak koji postoji unutar stilova s jednom izdašno osvedočenom snagom i strogošću; pri tome je sasvim prirodno da u nizu vremenskih i mesnih činilaca njegova putanja nije onako ujednačena i onako izrazita. Istina je, međutim, da se ornamentalni stil obrazuje i živi usled razvoja neke unutrašnje logike, usled jedne dijalektike koja važi samo u odnosu na samu sebe. Njene varijacije nisu uslovljene unošenjem stranih elemenata ili slučajnim izborom, nego su funkcija njenih skrivenih zakonitosti. Ona prima, ona prisvaja ove elemente, ali u skladu sa svojim potrebama. Ona od njih uzima upravo ono što njoj odgovara. Ona je sposobna i da ih izume. Otuda izvesno nijansiranje, redukcija

učenja o uticajima, koji tumačeni na jedan globalan način i tretirani kao pokretači još uvek sputavaju neke dalje studije.

Da li takav način tretiranja života stilova, srećno prilagođen ovom posebnom predmetu — ornamentalnoj umetnosti, zadovoljava u svim slučajevima? Primenjen je na arhitekturu, a naročito na gotsku arhitekturu, posmatranu kao razvijanje jedne teoreme ne samo u beskonačnosti spekulacije nego u njenoj istorijskoj aktivnosti. Nigde, doista, kao ovde ne možemo tako sagledati kako iz jednog datog oblika, pa sve do poslednjeg detalja, proističu srećni rezultati koji deluju na strukturu, na kombinaciju masa, na odnos ispunjenih i praznih površina, na tretman svetlosti, pa konačno i sam dekor. Nijedna krivulja nije tako izrazito i tako stvarno istaknuta, ali bismo je loše razumeli ako u svaku od njenih osetljivih tačaka ne bismo uključili aktivnost jednog eksperimenta. Pod ovim podrazumevamo istraživanje poduprto prethodnim dostignućima, zasnovano na jednoj hipotezi, smišljeno izvedeno i ostvareno po tehničkim propisima. U tom smislu može se reći da je gotska arhitektura „opit“, misaona konstrukcija u isti mah, empirijsko istraživanje i unutrašnja logika. Njen empirijski karakter dokazuje činjenica da su, uprkos strogosti koje se i sama pridržavala, neki njeni eksperimenti ostali gotovo bez ikakvih rezultata; drukčije rečeno, bilo je promašaja. Do nas ne dopiru sve greške koje u senci prate uspeh. Primere za ovo našli bismo bez sumnje u istoriji potpornog stuba, od trenutka kada se ovaj javlja u vidu prikrivenog zida sa usečenim otvorom za prolaz, sve do trenutka kada ga vidimo kao luk, koji će zatim

ubrzo prerasti u grubi podupirač. Osim toga, pojam logike u arhitekturi odnosi se na razne funkcije koje u izvesnim slučajevima koincidiraju, dok u drugima to nije obavezno. Logika vida i njena potreba za ravnotežom, za simetrijom, nije neizbežno saglasna s logikom strukture, koja ni sama nije isto što i logika čistog rezonovanja. Divergencija ove tri logike znatna je u izvesnim stadijumima života stilova, na primer u umetnosti plamenog stila[8]. S pravom se, međutim, može misliti da međusobno snažno povezani eksperimenti gotske umetnosti, koja na svom veličanstvenom putu odbacuje sve preterano smele i jalove pokušaje, svojom sekvencom i svojom lančanom povezanošću obrazuju neku neumoljivu logiku, koja sa jednom klasičnom sigurnošću nalazi svoj krajnji izraz u kamenu.

Ako s ornamenta i arhitekture pređemo na druge umetnosti, naročito na slikarstvo, uviđamo da se u njima život oblika manifestuje u brojnijim eksperimentima, da podleže varijacijama koje su mnogo češće i čudnije. Ovo dolazi zbog toga što su njihova merila finija i osetljivija i što i sam njihov materijal podstiče na istraživanje time što je podesniji za obradu. Pojam stila, koji podjednako obuhvata sve aktivnosti pa i sam život, zavisi od određenog materijala i određenih tehnika; u svim domenima kretanje nije ravnomerno i sinhronizovano. Štaviše, svaki stil u istoriji stoji u zavisnosti od određene tehnike koja ga postavlja iznad ostalih, pa čak i njemu samom daje izvesnu obojenost. Ovaj princip koji možemo nazvati zakonom tehničkog primata, formulisao je Breije,

[8] Jedan od stilova gotike.

razmatrajući razne umetnosti kod varvarskih naroda u kojima preovlađuje ornamentalna apstrakcija nauštrb antropomorfne plastike i arhitekture. Naprotiv, romanski i gotski stil stavljaju težište baš na arhitekturu. Poznato je i to da u suton srednjeg veka slikarstvo nastoji da se uzdigne iznad ostalih umetnosti da ih pokori, da ih čak skrene u drugom pravcu. Samo, unutar nekog homogenog stila koji je veran svom tehničkom primatu raznorodne umetnosti ne podležu konstantnoj podređenosti. One nastoje da postignu saglasnost s dominantnom umetnošću i u tome čak i uspevaju, tokom eksperimenata, među kojima, na primer, prilagođavanje ljudskog oblika ornamentalnoj šifri ili varijacije monumentalnog slikarstva pod uticajem vitraža nisu baš najbeznačajniji. Svaka od ovih umetnosti teži da se osamostali, da se oslobodi, sve dok i sama ne zauzme dominantan položaj.

Ovaj zakon, tako plodonosan u svojim primenama, predstavlja možda samo jedan vid nekog opštijeg zakona. Svaki stil prolazi kroz više stadijuma. Nije u pitanju želja da se izjednače stadijumi stilova s dobima ljudskog života; ali život oblika ne nastaje voljom slučaja i nije neki dekorativni fon prilagođen istoriji i uslovljen njenim zakonitostima. Oblici se pokoravaju vlastitim unutrašnjim zakonima, ili, tačnije, zakonima koji dejstvuju u regionima duha, gde se nalazi obitavalište i žarište oblika. Stoga se smemo upustiti u ispitivanje fenomena kako se ove goleme celine, sjedinjene i povezane strogom logikom u jedan eksperimentalan niz, ponašaju kroz sve one mene koje nazivamo njihovim životom. Dužina i intenzitet stadijuma kroz koji

ove velike skupine prolaze koleba se u zavisnosti od stilova: zavisno od toga da li je u pitanju eksperimentalno, klasično doba, doba rafinovanja ili barokno doba. Ove distinkcije možda i nisu apsolutno nove, ali ono što ovde znači korak dalje, kao što je s izuzetnom analitičkom snagom utvrdio Deona[9] kad je reč o izvesnim periodima, leži u saznanju da u svim sredinama, kroz sve istorijske periode, ova doba ili ovi stadijumi pokazuju iste formalne karakteristike, tako da nas ne sme začuditi konstatacija da postoje tesne veze između arhaizma grčke i arhaizma gotske umetnosti, između grčke umetnosti V veka i francuskih figura iz prve polovine XIII veka, između plamene umetnosti — tog gotskog baroka — i umetnosti rokokoa. Istorija oblika ne obeležava jednu pravu i uzlaznu liniju. Jedan stil nestaje, drugi se rađa. Čovek je prinuđen da ponovo otpočinje ista istraživanja, i baš ih taj isti čovek, pod čime podrazumevamo identičnost ljudskog duha, iznova i započinje.

Eksperimentalni stadijum jeste stadijum u kome stil pokušava da se oformi. Obično se naziva arhaizmom, pri čemu se ovom izrazu pridaje pežorativan ili dobronameran prizvuk, zavisno od toga da li u njemu vidimo nevešto tepanje, ili nedozrelo obećanje; tačnije, zavisno od trenutka u kome se i sami nalazimo. Ako kroz XIII vek pratimo razvoj skulpture romanskog stila, uviđamo pomoću kakvih naoko nesređenih i „grubih“ eksperimenata oblik pokušava da se korisno posluži ornamentalnim varijacijama i da u njih uklopi i samog čoveka,

---

[9] Jacques Louis Déonna (1741—1764), slikar švajcarske škole.

prilagođavajući ga tako izvesnim arhitektonskim funkcijama. Čovek se još ne nameće kao predmet proučavanja, još manje kao univerzalno merilo. Plastična obrada poštuje snagu masa, njihovu čvrstinu kompaktne celine ili zida. Modelovanje se zadržava na površini kao neka blaga zatalasanost. Slabi i plitki nabori imaju vrednost jednog rukopisa. Tako nastaju svi arhaizmi; i grčka umetnost takođe počinje tom masivnom jednoobraznošću, tom punoćom i nabijenošću; i ona snuje čudovišta koja još nije očovečila. Ona još nije opsednuta muzikalnošću proporcija čovečjeg tela, čiji će različiti kanoni obeležiti njeno klasično doba; ona svoje varijacije traži samo u arhitekturi u kojoj najpre naglašava glomaznost. U romanskom, kao i u grčkom arhaizmu, eksperimenti se smenjuju sa zapanjujućom brzinom. VI vek, kao uostalom i XI, dovoljni su da se izgradi jedan stil; prva polovina V i prva trećina XII veka svedoci su njegovog procvata. Gotski arhaizam ima možda još brži razvoj; u njemu su eksperimenti strukturalnog karaktera daleko brojniji; on stvara tipove za koje bi se moglo verovati da predstavljaju njegov pun domet i obnavlja ih sve dok sa Šartrom jasno ne opredeljuje svoju budućnost. Ako pogledamo vajarstvo ovog perioda, i ono nam pruža izvanredan primer postojanosti ovih zakona; ono je neobjašnjivo ako ga shvatimo kao poslednju reč romanske umetnosti ili kao „prelaz" od romanske u gotsku umetnost. Ono zamenjuje umetnost pokreta frontalnošću i nepokretnošću, epski raspored timpana monotonijom Hrista ukrašenog slavom u ramu; njegov način podražavanja vremenski starijim uzorima iz Južne Francuske poka-

zuje da u odnosu na njih ono znači korak nazad; ono je zaboravilo sva stilistička pravila koja čine osnov romanskog klasicizma i, kad se, naizgled, inspiriše njima, čini to u suprotnom smislu. Vajarstvo druge polovine XII veka, koje se vremenski podudara sa romanskim barokom, usmerava svoje eksperimente u drugom pravcu i prema drugim ciljevima. Ono polazi od početka.

Nije nam namera da svojim sudom dopunimo ovde i onako dugi niz definicija klasicizma. Posmatrajući ga kao jedan stadijum, kao jedan moment, mi već samim tim dajemo određen sud o klasicizmu. Nije naodmet napomenuti da klisicizam predstavlja vrhunac međusobne saglasnosti delova. On znači stabilnost i sigurnost posle eksperimentalnog nemira. On unosi, ako tako možemo reći, solidnost u promenljive vidove istraživanja i baš zato u izvesnom smislu i znači jedno poricanje. Tako se neprekidni život stilova ponovo spaja sa stilom kao univerzalnom vrednošću, odnosno sa jednim poretkom koji važi zasvagda, i koji iznad i izvan vremenskog toka ustanovljava ono što se naziva vrhuncem. Klasicizam, međutim, nije rezultat nekog konformizma, budući da proističe iz poslednjeg eksperimenta od koga zadržava smelost, tu snažnu i neukrotivu odluku. Ima pokušaja da se podmladi ova stara reč, oveštala od silne upotrebe u neopravdanim i čak besmislenim tvrđenjima. U onom kratkotrajnom trenutku potpunog posedovanja oblika klasicizam se ne javlja kao neka spora i monotona primena „pravila", nego kao jedna kratkotrajna radost, kao grčko ἀκμή: jezičac na terazijama jedva primetno oscilira. Ono što očekujemo

nije mogućnost da ugledamo njihovo ponovno pomeranje, još manje trenutak njihovog apsolutnog mirovanja, nego u čudu te kolebljive nepokretnosti lagani i neuhvatljivi drhtaj u kojem prepoznajemo njihov životni damar.

Klasični stadijum jednog stila razlikuje se, tako, radikalno od akademskog stadijuma koji predstavlja samo njegov beživotni odblesak. Analogije ili identičnosti, koje ponekad nalazimo kod različitih klasicizama u tretmanu oblika, nisu nužan rezultat nekog uticaja ili podražavanja. Lepe statue *Bogorodičine posete* sa severnog portala Katedrale u Šartru, tako celovite, tako mirne, tako monumentalne, daleko su više „klasične" negoli figure sa Katedrale u Remsu, čije draperije podsećaju na imitacije rimskih modela. Klasicizam nije privilegija antičke umetnosti koja je prošla kroz razne stadijume i koja gubi klasično obeležje čim preraste u baroknu umetnost. Da su vajari prve polovine XIII veku uporno crpli svoju inspiraciju iz takozvanog rimskog klasicizma, čiji su ostaci u to vreme dobro očuvani u Francuskoj, oni bi prestali da budu klasicisti. Izvanredan dokaz za ovo nalazimo u jednom spomeniku, koji bi zasluživao iscrpniju analizu, u sanskom[10] *Raspeću*. Bogorodica, koju ovde vidimo kako stoji pored raspetog sina, potpuno je prirodna i reklo bi se smerna u čistoti svog bola, još uvek nosi na sebi obeležje onog ranog eksperimentalnog perioda gotskog genija koji se budi u osvit V veka. Figura Sv. Jovana, sa druge strane krsta, predstavlja očito u tretmanu draperija imitaciju nekog galsko-rimskog reljefa osrednje vrednosti i, naročito donjim delom tela, odu-

[10] Po gradiću Sansu, u Francuskoj.

dara od ove tako čiste celine. Klasični stadijum jednoga stila ne postiže se spoljnim već unutrašnjim razvitkom. Učenje o podražavanju starim može poslužiti ciljevima svakog romantizma.

Ne želimo ovde da pokažemo kako oblici iz klasičnog stadijuma prelaze na one eksperimente rafiniranja koji u oblasti arhitekture usavršavaju eleganciju konstruktivnih rešenja, sve do najsmelijih paradoksa, i dovode do onog stadijuma suvoparne čistote, do one proračunate nezavisnosti delova, koji su tako izraziti u umetnosti zrakastog stila, dok se ljudski lik, gubeći postepeno svoj monumentalni karakter, odvaja od arhitekture i postaje sve vitkiji i elastičniji, a u modelovanju se bogati suptilnim prelivima. Poezija ljudskog tela, koje služi kao predmet umetnosti, navodi vajare da se u neku ruku bave i slikarstvom i podstiče u njima ljubav prema detalju; meso postaje meso i prestaje da bude zid. Efebizam u predstavljanju čoveka nije znak mladosti jedne umetnosti; to je, naprotiv, možda prvi i ljupki predznak opadanja. Lake figure *Uskrsnuća* s velikog portala Katedrale u Rampionu, u kojima ima toliko vitkosti, toliko čilosti, ili Adamov kip iz Sen-Denija, pa, uprkos opravkama, i neki fragmenti Bogorodičine crkve u Parizu, obasjavaju francusku umetnost s kraja XIII i celog XIV stoleća jednom praksitelovskom svetlošću. Uviđamo, posle ovoga, da ove srodnosti nisu nešto čisto proizvoljno i da njihovu opravdanost dokazuje jedan dubok unutrašnji život, što je neprestano aktivan, neprestano delotvoran, u različitim periodima i različitim sredinama ljudske civilizacije. Možda bi se time, a ne samo analognošću prosedea, mogle objasniti izvesne karakteristike koje su za-

jedničke ženskim slikanim figurama iz IV veka s atičkih pogrebnih lekita[11] i figurama japanskih majstora s kraja XVIII veka čiji su nežni i vitki likovi namenjeni graverima u drvetu.

Barokni stadijum dopušta, takođe, da se utvrdi konstantnost istih osobina u najrazličitijim vremenima i u najraznorodnijim sredinama. On već tri stoleća nije isključiva svojina Evrope, kao što ni klasicizam nije privilegija mediteranske kulture. To je samo jedan, i to najneobuzdaniji, trenutak u životu oblika. Oblici su tu zaboravili, ili izopačili, onaj princip suštinske saglasnosti, čiji bitan aspekt predstavlja sklad s okvirima, a naročito s okvirima arhitekture; oni imaju svoj zaseban, intenzivan život; oni se šire neobuzdano i bujaju kao neko gorostasno bilje. Oni rastu i dele se, oni teže da sa svih strana zahvate prostor, da prodru, da iscrpu sve njegove mogućnosti; reklo bi se da se zadovoljavaju tim posedovanjem. U tome im pomaže opsesija predmeta i neka vrsta „similističkog" ludila. Ali, eksperimenti u koje ih uvlači neka tajanstvena sila neprestano prevazilaze svoj cilj. Ove su karakteristike uočljive, čak i opipljive u ornamentalnoj umetnosti. Nigde apstraktni oblik nema ne kažem tako snažnu nego tako evidentnu mimičku vrednost. I nigde kao ovde konfuzija između oblika i znaka nije tako neizbežna. Oblik više ne označava jedino sebe, on označava jedan hotimičan sadržaj i podleže jednom nasilnom prilagođavanju da bi odgovorio jednom „smislu". Ovde dolazi do izražaja primat slikarstva; sve umetnosti, tačnije, udružuju svoja sredstva, prekoračuju granice koje su ih delile, ustupaju svoje, i u isto

---

[11] Lekitos, vrsta grčke vaze.

vreme uzimaju efekte drugih umetnosti. Nekim čudnim obrtom i pod dejstvom jedne nostalgije čiji je izvor baš u samim oblicima, budi se interesovanje za prošlošću i barokna umetnost traži sebi takmaca, uzore, uporišta u najstarijim oblastima umetnosti; ali, ono što barok traži od istorije to je njegova sopstvena prošlost. Kao što Euripid i Seneka Tragičar, a nikako Eshil, inspirišu francuske pesnike XVII veka, tako i romantičarski barok u umetnosti srednjeg veka naročito ceni plamenu umetnost, taj barokni oblik gotike. Nije ovde u pitanju namera da se u svemu izjednače barokna umetnost i romantizam; ako, međutim, u Francuskoj ova dva stadijuma izgledaju raznorodna, uzrok za ovo ne leži jedino u tome što romantizam dolazi posle baroka, nego u činjenici da ih razdvaja jedan istorijski fenomen prekida, jedan kratkotrajan i buran interval, ispunjen jednim veštačkim klasicizmom. I preko jaza koji je postavila umetnost Davida i njegovih sledbenika, francuski slikari ponovo se sastaju s Ticijanom, Tintoretom, Karavađom, Rubensom, i, kasnije, za vreme Drugog carstva, s majstorima XVIII veka.

Oblici, u svojim različitim stadijumima, svakako ne lebde u nekoj apstraktnoj zoni, iznad zemlje i iznad čoveka. Oni se vraćaju u život, odakle i potiču, izražavajući u prostoru izvesne pokrete duha. Ali, jedan određen stil nije samo jedan stadijum života oblika ili, tačnije, sam taj život; on je koherentna homogena sredina, u kojoj čovek dela i živi, sredina koja je sposobna da se pomera u svojoj sveukupnosti. Uvezene gotske celine nalazimo, tako, u severnoj Španiji, u Engleskoj, u Nemačkoj, gde žive u jednom

neujednačenom ritmu, koji katkad dopušta starije forme, što su *poprimile* lokalna obeležja, koja nisu svojstvena duhu sredine; katkad, pak, podstiče vrtoglavu brzinu ili prerano sazrevanje pokreta. Bilo da su vezane za određenu oblast, ili nomadske prirode, formalne sredine rađaju različite tipove svoje društvene strukture, jedan životni stil, jedan rečnik i određena stanja svesti. Opštije uzev, život oblika formira psihološke oblasti, bez kojih bi duh sredine bio nejasan i neshvatljiv za sve one koji pripadaju toj sredini. Grčka postoji kao geografska podloga jednog određenog shvatanja čoveka; pejzaž dorske umetnosti ili, tačnije, dorska umetnost kao sredina, stvorili su jednu drukčiju Grčku, bez koje bi Grčka u svom prirodno-geografskom obliku bila samo jedna sunčana pustinja; gotski pejzaž ili, tačnije, gotska umetnost kao sredina, stvorili su jednu novu Francusku, jedan francuski svet, profile vidika i obrise gradova, pa konačno i jednu poetiku, što sve potiče od te umetnosti, a ne od geoloških činilaca, ili kapetovskih istitucija. Ali, zar nije odlika jedne sredine da stvara svoje mitove, da prošlost prilagođava svojim potrebama? Formalna sredina stvara svoje istorijske mitove, koji nisu oblikovani jedino prema stupnju saznanja i duhovnim potrebama, nego i prema zahtevima forme. Zapažamo, na primer, da se kroz vekove proteže niz likovnih mitova antičkog mediteranskog sveta. Prema tome da li se uklapa u romansku, gotsku, u humanističku, u baroknu, davidovsku ili romantičnu umetnost, ovaj se niz preobražava i prilagođava drukčijim okvirima, povinuje drukčijem toku, i, u duhu ljudi koji prisustvuju njegovim metamorfozama, budi najrazličitije, i

čak najoprečnije predstave. On učestvuje u životu oblika ne kao neki nerazloživi činilac, ne kao neki strani element, nego kao jedna plastična i podatna građa.

Ne izgleda li, međutim, da smo — ističući s tolikom strogošću razne principe koji određuju život oblika i koji se odražavaju na prirodi, na čoveku i na istoriji, u tolikoj meri da obrazuju jedan univerzum i jedno čovečanstvo — dovedeni dotle da ustanovimo jedan kruti determinizam? Da možda ne odvajamo umetničko delo od ljudskog života da bismo ga uveli u neki slepi automatizam; ne postaje li ono na taj način rob serije, ne izgleda li da je unapred definisano? Nikako. Stadijum jednog stila, ili, ako hoćete, jedan trenutak, u životu stilova jeste ujedno i jemstvo i tvorac raznovrsnosti. Tek u spokojstvu jedne savršene intelektualne definisanosti duh je istiniski slobodan. Jedino moć formalnog karaktera dopušta lakoću stvaranja i njegov spontani karakter. Najveći broj mnogostrukih eksperimenata i varijacija javlja se kao funkcija preterane krutosti okvira, dok stanje neograničene slobode dovodi neizbežno do podražavanja. Čak i da se ospore ovi principi, nekolika posmatranja dovoljna su da otkriju aktivnost, maltene damar jednog jedinstvenog činioca u tim tako čvrsto povezanim skupovima.

Oblici nisu sheme ili ogoljena predstava tih principa. Njihov se život odvija u jednom prostoru koji nije apstraktni geometrijski okvir, a otelovljuje u materijalu, posredstvom oruđa i ljudskih ruku. Baš ovde, a ne drugde, žive oblici, u ovom izvanredno konkretnom, izvanredno raznovrsnom svetu. Isti oblik čuva svoju razmeru, ali menja svojstvo u zavisnosti od materijala,

oruđa i ruke. On nije isti tekst odštampan na različitoj hartiji, gde je hartija samo podloga teksta; u jednom crtežu hartija postaje element života, ona je, dakle, od bitne važnosti. Oblik bez svoje podloge nije oblik, dok je i sama podloga oblik. Nužno je, dakle, da u genealogiji umetničkog dela damo mesto ogromnoj raznovrsnosti tehnika i da pokažemo da princip svake tehnike nije inercija nego akcija.

Treba, uz to, pažljivo razmotriti i samog čoveka, koji nije ništa manje raznolik. Izvor te raznolikosti ne leži u skladu ili neskladu rase, sredine i istorijskog trenutka, već u jednoj drugoj oblasti života koja možda i sama sadrži afinitete i podudarnosti mnogo suptilnije od onih koji prethode opštim grupisanjima u istoriji. Postoji neka vrsta duhovne etnografije, koja se proteže kroz najpotpunije oformljene rase; postoje duhovni rodovi koji su spojeni tajnim vezama i koji se stalno pronalaze izvan vremenskih i prostornih granica. Možda svaki stil, možda svaki stadijum jednog stila, možda svaka tehnika zahtevaju prvenstveno određenu ljudsku prirodu, određeni duhovni rod. U svakom slučaju, tek u odnosu ovih triju vrednosti možemo shvatiti umetničko delo kao nešto jedinstveno i kao element jedne univerzalne lingvistike.

2

Oblici u prostoru

PROSTOR je životna sredina umetničkog dela. Nije, međutim, dovoljno reći da delo zaprema mesto u prostoru; ono ga podešava svojim potrebama, ono ga definiše; ono ga, štaviše, stvara u onom obliku koji najbolje odgovara njegovim zahtevima. Prostor u kome se odvija život jeste činilac kojem se delo pokorava; prostor umetnosti plastična je i promenljiva materija. Za nas možda predstavlja izvestan napor da ovo usvojimo s obzirom na to da se nalazimo pod uticajem albertijanske perspektive[12]; postoje, međutim, i druge perspektive; čak i sama racionalna perspektiva, koja konstruiše prostor umetnosti kao prostor života, mnogo je, kao što ćemo videti, elastičnija nego što se obično misli, prikladna i za neobične paradokse i za mešovite izume. Potrebno je da uložimo napor da bismo usvojili kao pravilan tretman prostora sve ono što se ne pokorava njegovim zakonima. Sem toga, perspektiva je jedino vezana

[12] Po Leon Batista Albertiju (1404—1472), florentinskom arhitektu.

za predstavljanje trodimenzionalnog predmeta u jednoj ravni, a to je samo jedan problem u jednom veoma dugom nizu pitanja. Istaći ćemo odmah: nemoguće je da ih sve razmotrimo in abstracto i da ih svedemo na izvestan broj opštih rešenja koja bi nalagala detaljnu primenu. Oblik nije indiferentno arhitektura, vajarstvo ili slikarstvo. Ma kakve da su uzajamne veze između tehnika, ma koliko da je odlučna prevlast jedne nad ostalima, oblik je pre svega određen specijalnim domenom u kojem se ostvaruje, a ne željom razuma. Isto je i s prostorom koji on traži i koji za sebe stvara.

Postoji ipak umetnost koja se izgleda može preneti nepromenjena u ovu ili onu tehniku; to je ornamentalna umetnost, verovatno prvobitno pismo ljudske misli u sukobu s prostorom. Ova je umetnost zato obdarena jednim potpuno osobenim životom i pokatkad čak i suštinski modifikovana, u zavisnosti od toga da li je kamen, drvo, bronza ili potez kičicom. I, najzad, ostaje jedno mesto veoma obuhvatne spekulacije, nešto poput osmatračnice, odakle je moguće uočiti izvesne elementarne i opšte aspekte života oblika u njihovom prostoru. Čak i pre nego što će postati ritam i kombinacija, najprostija ornamentalna tema, ili vijugava linija, ornamentalna šara, koja implicira celo potomstvo simetrija, alternacija, uvojaka i nabora, ornament već šifruje prazninu na kojoj se javlja i daje joj novu egzistenciju. Sveden na tanku vijugavu crtu on je već jedna granična linija i jedna putanja. On zaokružuje, on razara i rasparčava jalovo tlo na kojem raste. On ne samo da postoji kao takav nego i uobličava svoju sredinu, kojoj njegov oblik daje izvesnu formu. Ako pratimo sve me-

tamorfoze ovog oblika i ako se ne zadovoljimo jedino time da razmotrimo njegove osnovne linije, njegovu potku, nego sve ono što on sadrži u ovoj vrsti rešetke, uočićemo jednu beskonačnu raznovrsnost prostornih celina, koje sačinjavaju jedan rasparčan i rascepkan univerzum. Ponekad fon ostaje potpuno vidljiv i ornament se po njemu pravilno raspoređuje u jednosmernim ili unakrsnim nizovima; ponekad ornamentalna tema preterano buja i guta površinu koja joj služi kao podloga. Poštovanje ili ukidanje prostora stvara dva reda figura. Reklo bi se da prostor, vešto raspoređen oko oblika, čuva njihovu čistotu i predstavlja zalogu njihove postojanosti. U drugom slučaju, oblici teže da spoje svoje krivulje, da se povežu, da se pomešaju. Od logičke pravilnosti, saglasnosti i veza, oni prelaze na onaj talasasti kontinuitet u kojem se odnos delova više ne može uočiti, gde su početak i kraj brižljivo sakriveni. Na mesto sistema serije, sastavljene od diskontinuiranih, izrazito raščljanjenih i ritmiziranih elemenata, koji obrazuju jedan stabilan i simetričan prostor što ih štiti od nepredviđenih metamorfoza, dolazi sistem lavirinta, koji se služi pokretljivim sintezama u jednom titravom prostoru. Unutar samog lavirinta kroz koji pogled zbunjeno mili, potpuno pometen jednim linearnim kapricom koji se skriva da bi postigao jedan tajni cilj, obrazuje se jedna nova dimenzija, koja nije ni pokret ni dubina, ali nam pribavlja takvu iluziju. U keltskim evanđeljima ornament, koji se javlja u jednom neprestanom slojevitom nizanju i iščezavanju, deluje i pored toga što je zbijen u okvire slova i panoa, kao da se s jednom neujednačenom brzinom premešta na različite ravni.

Prilikom proučavanja ornamenta uviđamo da ovi bitni činioci imaju isti toliki značaj koliki i čista morfologija ili genealogija. Ovaj kratak pregled koji smo posvetili ornamentu mogao bi možda da izgleda kao nešto sistematsko i apstraktno, ukoliko ubuduće ne bismo pokazali da je ovo neobično ornamentalno carstvo, to izabrano područje metamorfoza, odgajilo celu jednu vegetaciju i faunu hibrida što se potčinjavaju zakonima jednoga sveta koji nije naš. Taj njihov svet poseduje izvanrednu stalnost i žestinu; primajući u svoja nedra i čoveka i životinje, on im ni u čemu ne popušta, nego ih prisajedinjuje svome carstvu. Na jednoj istoj tematskoj podlozi neprestano se obrazuju nove figure. Nastale kao plod pokreta jednog imaginarnog prostora, one bi bile besmislene i osuđene na propast u običnim područjima života. Ali ova fauna formalnih lavirinata raste i množi se utoliko revnosnije ukoliko je strože potčinjena gospodstvu tih lavirinata. Ovakvi hibridi ne postoje jedino u gusto zbijenim sintetičkim mrežama azijskih umetnosti ili romanske umetnosti. Nalazimo ih i u mediteranskim kulturama — u Grčkoj i Rimu, gde se javljaju kao ostaci starijih civilizacija. Uzmimo samo groteske koje su ponovo zadobile vrednost u doba renesanse; očigledno je da se ovo zanosno bilje u ljudskom obliku, presađeno u jedan potpuno pravilan prostor i naizgled vraćeno u prirodno carstvo, degenerisalo u svom obliku, izgubilo onu snažnu i paradoksalnu životnu sposobnost. Njihova je elegancija suvoparna i trošna na svetlim zidovima Lođa. Nisu to više divlji ornamenti u neprestanom preobražaju, u neiscrpnom samoobnavljanju i nastajanju, nego muzejski primerci

otrgnuti od rodne grude i izloženi na jednom praznom fonu, skladni i mrtvi. Bilo da imamo vidljiv ili skriven fon, podlogu koja ostaje uočljiva i stabilna između znakova, ili se pak upliće u njihove međusobne veze, bilo da imamo plan što čuva svoje jedinstvo i nepokretnost ili se pak leluja pod figurama, mešajući se sa njihovim tokovima, u pitanju je uvek jedan prostor koji oblik stvara ili razara, oživljava ili uobličava.

Kao što smo već zapazili, spekulacija o ornamentu znači spekulaciju o snazi apstrahovanja, razmišljanje o neiscrpnim izvorima imaginarnog, pa može izgledati više nego očigledno da ornamentalni prostor — sa svojim arhipelazima, njihovim obalskim pojasem i njihovom čudovišnom faunom — nije prostor u pravom smislu reči i da se javlja kao tvorevina proizvoljnih i promenljivih činilaca. Reklo bi se da je sasvim drukčije kad su u pitanju oblici u arhitekturi, da se ovi s krajnjom pasivnošću i krajnjom doslednošću pokoravaju prostornim činiocima koji su nepromenljivi. A to je sasvim tačno, jer se ova umetnost svojom suštinom i svojim opredeljenjem ostvaruje baš u prirodnom prostoru, u istom prostoru u kojem se krećemo i u kojem se ispoljava naša telesna aktivnost. Ali razmotrimo kako arhitektura postupa i na koji se način oblici međusobno udružuju da bi iskoristili ovaj domen i da bi mu, možda, dali nov izgled. Tri prostorne dimenzije nisu samo životna sredina arhitekture nego su i njen materijal kao što je to težina ili ravnoteža. Odnos koji ih vezuje u nekoj građevini nikada nije proizvoljan, ali nije ni strogo određen. U njihovom tretmanu deluje i raspored proporcija koji ob-

liku daje originalnost, a prostor modeluje prema proračunatim saglasnostima. Čitanje plana i proučavanje stupnjeva izvođenja jednog arhitektonskog dela pružaju samo veoma oskudnu predstavu o ovim relacijama. Jedna građevina nije zbir površina, već sklop delova, gde su dužina, širina i dubina svakog od ovih činilaca na izvestan način međusobno usklađene i sačinjavaju jedno novo telo s unutrašnjom zapreminom i spoljnom masom. Čitanje plana bez sumnje otkriva mnogo. Plan pokazuje suštinu programa i omogućava uvežbanom oku da uoči glavna konstruktivna rešenja. Jedan dobro obavešten duh, koji raspolaže obiljem primera, može teorijski rekonstituisati građevinu na osnovu njene površinske projekcije. U školama se zato kandidati obučavaju da za svaku kategoriju plana mogu unapred znati sva moguća rešenja u trećoj dimenziji, pa i uzorno rešenje za svaki dati plan. Ali ova vrsta svođenja, ili, ako hoćete, skraćivanja radnih postupaka, ne obuhvata potpunost arhitekture; ona je lišava njenog osnovnog preimućstva, koje se sastoji u tome što ona poseduje jedan celovit prostor, i to ne samo kao neki ispunjen predmet nego kao jedan šupalj kalup koji trima dimenzijama daje jednu novu vrednost. Pojmovi plana, strukture i mase nerazdvojno su povezani i zato je opasno da se iz takvog sklopa pojedinačno izdvoje. To uostalom i nije naš cilj. Ističući značaj mase želimo pre svega da dokažemo da nije moguće potpuno uočiti arhitektonski oblik u skraćenom prostoru osnovnog plana.

Mase su, pre svega, definisane proporcijama. Ako kao primer uzmemo lađe srednjovekovnih crkava, zapažamo da njihova visina stoji u sraz-

meri s njihovom dužinom i širinom. Već je i to veoma značajno, ako znamo da njihove dimenzije nisu nešto pasivno, sporedno i proizvoljno. Veze između šifri i figura dozvoljavaju da se nasluti jedna nauka o prostoru koja, iako zasnovana na geometriji, nije čista geometrija. Ne bismo mogli reći da li u studiji Viole le Dika o trougaonoj konstrukciji Sen-Sernena ne sudeluje, pored pozitivnih činilaca, i izvesna mistika brojeva. Neosporno je, međutim, da su arhitektonske mase strogo postavljene zavisno od uzajamnog odnosa delova i na osnovu odnosa tih delova sa celinom. Uostalom, jedna građevina retko predstavlja jedinstvenu masu. Ona je, najčešće, spoj sporednih i glavnih masa. Ovakav tretman prostora dostiže u umetnosti srednjeg veka izvestan stepen snage, raznovrsnosti i čak izvestan stupanj virtuoznosti. Overnjanska romanska umetnost pruža nam u ovom pogledu čuvene i poznate primere kompozicijom svojih oltarskih apsida, gde se volumeni stepenasto dižu, počev od apsidalnih kapela pa do šiljastog vrha na kubetu, preko krova kapela, deambulatorijuma[13], hora i pravougaonog masiva na kome počiva zvonik. Isto je i u kompoziciji fasada, ako pogledamo konstrukcije zapadnih apsida na velikim karolinškim opatijskim crkvama, ili pređemo na harmonične tipove normandijskih crkava, s prelaznim stadijumom proširenih narteksa[14], koji su zamišljeni kao prostrana crkvena predvorja. Očigledno je da fasada nije zid, prosta konstrukciona tvorevina, nego kombinacija voluminoznih, dubokih i kompleksno ra-

[13] Deo gotske crkve, naziva se još šetnica.

[14] Prednji deo crkve, predvorje.

spoređenih masa. Ukratko, odnos između glavnog broda i bočnih lađa, zatim odnos između centralnih brodova i transepta u gotskoj arhitekturi druge polovine XII veka, najzad, oštra piramida u kojoj su ove mase upisane, kontinuitet ili diskontinuitet profila, — sve to postavlja probleme koji prevazilaze okvire planimetrije i koji, možda, nisu isključivo zasnovani na igri proporcija.

To znači da, iako su nužne, proporcije nisu dovoljne za definisanje mase. Jedna masa usvaja epizode, otvore ili efekte. Svedena na krajnje trezvenu zidnu ekonomiju, ona stiče zavidnu stabilnost, ona snažno naleže na postolje i javlja se pred našim očima kao kompaktno čvrsto telo. Svetlost je u potpunosti obasjava i gotovo u jednom mlazu. Mnoštvo otvora, naprotiv, razbija masu i čini je nestabilnom; kompleksnost čisto ornamentalnih oblika remeti njenu stabilnost i ravnotežu. Svetlost ne može da je oblije, a da se pri tom ne razaspe; neprestano izložena ovakvim alternativama, arhitektura postaje pokretljiva, lelujava, trošna. Prostor koji sa svih strana obavija neprekinuti integritet masa, nepokretan je kao i same mase. Prostor koji prodire u šupljine mase i koji podleže čudovišnom bujanju njenih reljefa predstavlja pokretljivost. Uzmimo samo primere iz umetnosti plamenog stila, ili iz barokne umetnosti: ova arhitektura pokreta liči na vetar, vatru, svetlost; ona se kreće u jednom fluidnom prostoru. U karolinškoj ili ranoj romanskoj umetnosti arhitektura stabilnih masa definiše jedan stabilan prostor.

Naša dosadašnja zapažanja odnose se uglavnom na masu uopšte. Ne smemo, međutim, zaboraviti da se masa pojavljuje u dvostrukom

vidu: kao spoljna i kao unutrašnja masa, i da njihov međusobni odnos ima poseban značaj za proučavanje oblika u prostoru. Obe mogu biti u uzajamnoj funkcionalnoj zavisnosti. Postoje, tako, slučajevi gde nam spoljna kompozicija razotkriva svoju unutrašnju strukturu. Ali, ovo pravilo nije svuda zastupljeno. Poznato je, na primer, koliko cistercitska arhitektura[15] nastoji, naprotiv, da iza jedinstva zidnih masa sakrije kompleksnost svoje unutrašnjosti. Ćelijska struktura nekih modernih američkih građevina ne utiče na njihov spoljni izgled. Masa se ovde tretira kao ispunjeno čvrsto telo, a arhitekt traži ono što se u engleskom naziva „mass envelope" (omotač mase), kao što vajar polazi od grubog klesanja da bi postepeno modelovao. Ali, možda se baš u unutrašnjoj masi skriva duboka originalnost arhitekture kao takve. Dajući tom praznom prostoru jedan određen oblik, ona dosista stvara svoj vlastiti svet. Spoljašnji volumeni i njihovi profili unose, bez sumnje, jedan nov i potpuno ljudski element u svet prirodnih oblika. Ali ako se o ovome dobro porazmisli, najveće čudo jeste baš u tome što je u neku ruku zamišljeno i stvoreno naličje prostora. Čovek se kreće i dela izvan svih stvari; on je stalno na površini i, da bi prodro u unutrašnjost stvari, potrebno je da raspara njihovu opnu. Preimućstvo arhitekture nad ostalim umetnostima, bilo da gradi kuće, crkve ili brodove, nije u tome što zaklanja i štiti jedan udoban prazan prostor, nego u tome što konstruiše jedan unutrašnji svet, koji sebi podešava svetlost i prostor po zakonima jedne geometrije, jedne mehanike i jed-

---

[15] Po cistercitskom redu. — *Prim. prev.*

ne logike, koji nužno postoje u prirodnom poretku, ali ih priroda ne primenjuje.

Pozivajući se na nivo baza i dimenzije portala, Viole le Dik tvrdi da su najveće katedrale uvek u srazmeri čoveka. Ali odnos ljudske srazmere prema ogromnim dimenzijama katedrala nameće nam u isti mah i osećanje sopstvene veličine, veličine same prirode, kao i očiglednost jedne vrtoglave ogromnosti koja u svemu premaša čovekove dimenzije. Šta je drugo nametalo neobičnu visinu ovih lađa ako ne aktivnost života oblika, ta stroga teorema s jednom raščlanjenom strukturom i potreba da se stvori jedan novi prostor. Svetlost ovde nije tretirana kao neki inertni činilac, već kao jedan životni element, pogodan da se uključi u ciklus metamorfoza i sposoban da ih podrži. Ona ne osvetljava samo unutrašnju masu, ona sarađuje s arhitekturom, da bi joj dala konačan oblik. Ona je i sama oblik, jer su snopovi njenih znakova što izviru iz određenih tačaka zgusnuti, stanjeni i napeti, da bi obasuli delove arhitektonske konstrukcije — koji su više-manje sjedinjeni, istaknuti ili neizmenjeni pod dejstvom svetlosnih mlazeva i da bi njenu strukturu staložili ili pak razigrali. Ona je oblik, jer u lađe dospeva tek pošto je prethodno uobličena i obojena na oslikanoj mreži prozora. Kojem carstvu, kojoj oblasti prostora pripadaju ove figure što lebde između neba i zemlje, ova prozračna tela? One se javljaju kao simboli onog večnog preobražaja što neprestano dejstvuje na oblike života i što neprestano nalazi u njima drukčije oblike namenjene jednom novom životu; te figure su u ravnom i neograničenom prostoru vitraža, s njihovim prozirnim, promenljivim, bestelesnim slikama, koje ipak

strogo sapinje jedan olovni ram; one su i u stabilnosti arhitekture — u onoj prividnoj pokretljivosti volumena što se povećavaju s dubinom senki, u igri stubova, u kosom rasporedu lađa koje se stupnjevito dižu i smanjuju.

Neimar, tako, ne obavija prazan prostor, već izvesno prebivalište oblika; obrađujući prostor, on ga modeluje i spolja i iznutra kao neki vajar. On je tehničar prilikom izrade plana, konstruktor u kombinovanju građevinskih elemenata, slikar u rasporedu efekata, vajar u tretmanu masa. On je sve to manje-više i naizmenično prema zahtevima svoga duha i zavisno od stadijuma jednog stila. Bilo bi zanimljivo da se, primenjujući ove principe, prouči kako ovo pomeranje vrednosti utiče i da se ispita kako ono uslovljava niz metamorfoza, koje više nisu pretvaranje jednog oblika u neki drugi oblik, nego transpozicija jednog oblika u neki drugi prostor. Zapazili smo bar rezultate ove pojave kada smo govorili o arhitekturi slikara prilikom proučavanja plamenog stila. Zakon primata tehnike bez sumnje je glavni činilac ovih prenošenja. Ona se javljaju u domenu svih umetnosti. Postoji tako skulptura koja je isključivo namenjena arhitekturi, ili tačnije potpuno podređena ovoj i iz nje sasvim proistekla, kao i skulptura koja svoje efekte, maltene i svoju tehniku, posuđuje od slikarstva.

Već smo ranije podrobnije izložili ovo shvatanje, kada smo nedavno, u jednom svom delu, pokušali da definišemo monumentalno slikarstvo kako bismo preciznije odredili izvesne probleme koje postavlja romanska umetnost. Da bi se dobro razumeli različiti aspekti vajanog oblika u prostoru, izgleda nam, u početku, da je dovoljno

razlikovati bareljef, visoki reljef i puni reljef. Ali, ova distinkcija, podesna za klasifikovanje izvesnih kategorija predmeta, površna je i čak varljiva u našim istraživanjima. Svaka od ovih kategorija pokorava se opštim pravilima; interpretacija prostora takođe je promenljiva zavisno od toga da li su u pitanju reljefi ili statue. Ma kolika da je dubina reljefa, čak i kad je u pitanju skulptura vezana za fon, ili statua koju možemo razgledati sa svih strana, punoća je u izvesnom smislu bitna odlika skulpture. Skulptura može sugerisati sadržaj života i njegov unutrašnji raspored, ali je sasvim očigledno da nam njena linearna projekcija ne bi mogla nametnuti opsesiju šupljine. Skulptura se ne podudara s onim anatomskim figurama koje sačinjava zbir delova što su međusobno povezani unutar jednog organizma shvaćenog kao fiziološka kesa. Ona nije omotač. Ona ima određenu težinu kojom dejstvuje na podlogu. Rad organa značajan je ovde u onom stepenu u kom se javlja na površini tela pod uslovom da je ne remeti kao izraz mase. Moguće je, svakako, analitički razmotriti i izdvojiti izvesne vidove vajanih figura. Jedna dobro izvedena studija ne bi smela da to propusti. Ose nam pokazuju pokrete. Čak i kada ih ima u većem broju, čak i kada odstupaju od vertikale, ose mogu biti interpretirane u odnosu na figuru kao arhitektonski planovi u odnosu na građevine, s tim ograničenjem što se one već nalaze u jednom trodimenzionalnom prostoru. Profili su siluete figure prema uglu posmatranja — s lica, naličja, iz ptičje ili žablje perspektive. Ove siluete variraju u beskonačnom i „šifruju“ prostor na stotinu načina zavisno od toga kako se krećemo oko

statue. Proporcije kvantitatitvno definišu odnos delova. Modelovanje predstavlja interpretaciju svetlosti. Čak i da ih posmatramo čvrsto povezane i ne gubimo iz vida njihovu tesnu uzajamnu zavisnost, ovi elementi nemaju nikakve vrednosti ukoliko ih izdvojimo iz punoće kojoj pripadaju. Zloupotreba reči volumen u umetničkom rečniku našeg doba odgovara jednoj osnovnoj potrebi da se dokuči neposredni činilac skulpture ili skulpturalnog kvaliteta.

Ose su apstrakcija. Kada posmatramo jednu armaturu, jednu žičanu maketu što u sebi krije fizionomiju svih nerazvijenih elemenata, kao i znake bez slika, pismo, čisti ornament, naš pogled sve ovo zaodeva, hteo ili ne hteo, jednom supstancom i nalazi dvostruko zadovoljstvo u njihovoj kategoričnoj i užasnoj ogoljenosti i u nesigurnom, ali stvarnom omotaču mase, kojim ih nužno obavija. Isto je i sa profilima — tom zbirkom ravnih slika — čiji postepen ili slojevit raspored budi predstavu punoće jedino zato što čovek u sebi nosi potrebu za punoćom. Stanovnik jednog dvodimenzionalnog sveta mogao bi raspolagati celim nizom profila jedne određene statue, diviti se raznolikosti figura, a pri tome uopšte ne pomisliti da je to jedna jedina — samo u reljefu. S druge strane, ako se prihvati da razmere delova jednog tela podrazumevaju njegov relativan volumen, očigledno je da možemo ispisivati u uglove prave ili krive linije, a da pri tom ne stvorimo jedan celovit prostor. Očigledno je i to da istraživanja u oblasti proporcija podjednako odgovaraju ravnim figurama kao i figurama u reljefu. Najzad, ako se modelovanje može tumačiti kao život površina, različite ravni koje sačinjavaju te površine nisu potka praznine

već susret prostora i onog što smo ranije nazvali unutrašnjom masom. Tako nam ose, ako ih posmatramo izdvojeno, pokazuju pravac pokreta, profili — mnogostrukost kontura, proporcije — odnos delova, modelovanje — topografiju svetlosti; ali nijedan od ovih elemenata, pa čak ni svi zajedno, ne može zameniti volumen. Zato je moguće, jedino ako se uzme u obzir ovaj pojam, odrediti prostor i formu u skulpturi u njihovim različitim vidovima.

Pokušali smo da to učinimo razlikujući prostor-granicu i prostor-sredinu. U prvom slučaju, prostor u neku ruku obavija formu, on strogo ograničava njeno širenje, on se čvrsto pripija uz nju kao dlan ruke uza sto ili staklenu ploču. U drugom slučaju, prostor je slobodno otvoren širenju oblika, kojima ne nameće nikakva ograničenja; ovi borave i šire se u njemu, kao oblici života. Prostor-granica ne samo da ublažuje širenje reljefa, preteranost ispupčenja, nered oblika, koje teži da sabije u jednu jedinstvenu masu nego dejstvuje i na modelovanje, čije valovite i burne prelive obuzdava zadovoljavajući se time da ga nagovesti isticanjem izvesnih mesta, laganim pokretima koji ne prekidaju kontinuitet površine, a ponekad čak, kao u romanskoj skulpturi, ornamentalnim dekorom nabora što su namenjeni da zaodenu nagost masa. Naprotiv, prostor shvaćen kao sredina podstiče razbijanje oblika, igru praznina, naglost otvora, i dopušta, čak i u samom modelovanju, mnogostruke i oprečne površine koje prelamaju svetlost. U jednom od svojih najkarakterističnijih razdoblja monumentalna skulptura pokazuje nužne posledice zakona na kojem se zasniva prostor-granica. Romanska umetnost — koja je pod-

ređena zahtevima arhitekture — daje vajanom obliku vrednost zidnog oblika. Ovakvo tumačenje prostora ne važi samo za figure koje dekorišu zidove i koje stoje u jednom određenom odnosu prema zidnim površinama; nalazimo ga primenjenog i na puni reljef. Reljef je tu potpuno obavijen epidermom koja štiti punoću i gustinu masa. Statua tada izgleda tako kao da je oblivena jednom ujednačenom i mirnom svetlošću koja lagano prati blage prelive oblika. Obrnuto, ali u istom smislu, prostor shvaćen kao sredina ne uslovljava samo jednu određenu vrstu vajarstva. On takođe dejstvuje i na visoki reljef i bareljef koji nastoje svim sredstvima da dočaraju iluziju jednog prostora u kojem se oblik slobodno kreće. Barokni stadijum svih stilova pruža mnogobrojne primere ove vrste. Epiderma nije više jedan tačno razapet zidni omotač, ona podrhtava pod pritiskom unutrašnjih reljefa što teže da osvoje prostor i da se razigraju na svetlosti, ona podrhtava pod naviranjem reljefa koji se javljaju kao očigledno prisustvo jedne mase, koju u dubini razdiru neki skriveni nemiri.

Bilo bi moguće da se na isti način, i primenjujući iste principe, prouče odnosi oblika i prostora u slikarstvu, u onom stepenu u kome ova umetnost teži da dočara punoću predmeta koji zapremaju trodimenzionalni prostor. Slikarstvo, međutim, ne raspolaže tim potpunim prostorom, ono ga prividno stvara, što svakako predstavlja krajnji domet njegove osobene evolucije. Čak i u ovom slučaju slikarstvo može dati samo jedan profil predmeta. Ne postoji, možda, ništa značajnije od varijacija slikanog prostora. Moguće je, međutim, dati tek približnu predstavu

o tome, jer još uvek nemamo jednu istoriju perspektive, kao ni istoriju proporcija ljudskog tela. Uviđamo, ipak, da se ove toliko upadljive promene ne javljaju samo kao rezultat raznih doba i različitih stupnjeva inteligencije nego kao funkcija samih materijala, bez čije se analize svaka studija o oblicima opasno primiče čistom teoretisanju. Iluminacija, freska, tempera, uljana slika, vitraž — ne bi mogli biti ostvareni u nekom proizvoljnom prostoru: svaki od ovih postupaka daje prostoru jednu specifičnu vrednost. Ne želeći da se unapred upuštamo u istraživanja koja, po našem uverenju, zaslužuju poseban trud, može se ipak reći da slikani prostor zavisi od toga da li se izvor svetlosti nalazi izvan slike ili u njoj, drukčije rečeno — u zavisnosti od toga da li je umetničko delo shvaćeno kao jedan predmet u svemiru, osvetljen kao i drugi predmeti prirodnom svetlošću, ili kao jedan svemir sa svojom vlastitom, unutrašnjom svetlošću, koja je napravljena po određenim pravilima. Ova razlika u koncepciji vezana je, bez sumnje, za razliku u tehnikama, ali ne zavisi od nje na jedan apsolutan način. Slikarstvo u ulju može izbeći suparništvo prostora i svetlosti; minijatura, freska i sam vitraž mogu za sebe stvoriti jednu fiktivnu svetlost u jednom iluzornom prostoru. Ne smemo gubiti iz vida ovu vrstu relativne slobode prostora u odnosu na materijale u kojima se ostvaruje, a takođe ni onu lakoću s kojom prostor prima ovaj ili onaj oblik zavisno od ovog ili onog materijala.

Pozabavili smo se već i ranije ornamentalnim prostorom, kada smo govorili o ukrasu — tom značajnom rodu umetnosti koji svakako ne dominira svim tokovima umetnosti, ali, kroz

mnoge vekove i u mnogim zemljama, izražava ljudske snove o obliku. Ornament je najkarakterističniji izraz poznog srednjeg veka na Zapadu i gotovo ilustracija jednog načina mišljenja koje odbacuje razvijanje misli da bi usvojilo zamršenost, koje stvarnom svetu pretpostavlja ćudljivost sna, koje niz zamenjuje spletom. U helenističkoj umetnosti čovek je okružen jednim smanjenim i uzanim gradskim ili seoskim prostorom, kutovima ulica ili parkova, „predelima" s manje ili više seoskim ambijentom, krcatim elegantno kombinovanim neobičnim detaljima koji služe kao okvir lakim bajkama i romanesknim epizodama. Međutim, ovi sporedni elementi vremenom očvršćuju, postaju kruti oblici bez sposobnosti samoobnavljanja i pokušavaju da postepeno shematizuju sredinu, kojoj su nekada služili kao topografski znaci. U hrišćanskim pastoralama ukrasni motivi u obliku vinove loze ili senice uništili su svoj pejzaž. Oni su tu napravili prazninu. Vraćen u život iz tame primitivnih civilizacija, ornament nije više morao da se obazire na dimenzije jedne dekomponovane sredine koja više nije pružala otpor; štaviše, on je u sebi našao svoju sopstvenu sredinu i meru. Pokušali smo već da dokažemo da prostor pleternog ornamenta nije nepokretan i bez dubine: on se kreće, jer se u njemu preobražaji odvijaju pred našim očima, ali ne u odvojenim stadijumima nego u celovitoj neprekidnosti krivih, spiralnih i zamršenih linija, isprepletenih osa; on nije bez dubine jer su, slično ponornici što se gubi u podzemnim lavirintima da bi opet izronila na svetlost dana, konci od kojih su satkane ove nestalne figure međusobno višestruko izukrštani, jer se jasan oblik ovih figura na

planu slike objašnjava jedino nekom tajnom aktivnošću na jednom unutrašnjem planu. Ova perspektiva apstraktnog uočljiva je, kao što smo rekli, u irskoj minijaturi, koja se ne iscrpljuje u igri prepleta. Kombinacija kockastih četvorougaonih ornamenata ili nepravilnih poliedara, u naizmeničnom smenjivanju svetlog i tamnog, slične izometrijskim vidicima razorenih naselja, nalik na planove nemogućih gradova, daju nam pokadšto, a da se pri tom ni najmanje ne posluže senkama, nametljivu i u isti mah nestalnu iluziju jednog lelujavog reljefa, kao i meandre izdeljene tamnim i svetlim naborima. Romansko zidno slikarstvo, naročito u zapadnim provincijama Francuske, sačuvalo je u kompoziciji bordura neke od ovih postupaka; pa iako izgleda da ih ono ređe primenjuje u kompoziciji figura u užem smislu reči, ipak velika monohromatska polja, koja obrazuju ove figure, ne stavljaju jedan pored drugog dva jednaka valera, nego umeću jedan različiti valer. Da li je to isključivo zbog optičke harmonije? Čini nam se da se ovo pravilo, ukoliko ga pratimo redovno, vezuje za strukturu ornamentalnog prostora, čiju smo neobičnu perspektivu napred ukratko izložili. Svet slikanih zidnih figura ne bi mogao dopustiti iluziju reljefnosti, kao što ni naglašena potreba za ravnotežom ne dozvoljava prevelik broj otvora u zidu; ali čisto tonalne razlike, koje poštuju punoću zidova, nagoveštavaju odnos delova koji bismo mogli nazvati ravnim modelovanjem, čime jednom kontradikcijom u terminima izražavamo optičku kontradikciju, koja se javlja kao neobičan rezultat one prve. Ovo još jedanput potvrđuje postavku da se ornament ne javlja kao neko apstraktno pismo koje se razvija

u bilo kakvom prostoru, i da ukrasna forma stvara svoje oblike prostora, ili još bolje — jer su ovi pojmovi neraskidivo povezani — da prostor stvara formu a forma prostor, sa istom slobodom u odnosu na predmet, po istim zakonima koji važe u njihovom uzajamnom saobraćaju.

No iako je tačno da su ovi termini tesno i delotvorno povezani u školskom i klasičnom stadijumu bilo kojeg ornamentalnog stila, ima i takvih slučajeva gde prostor ostaje ornament, dok se predmet koji se nalazi u njemu, ljudsko telo na primer, postepeno izdvaja i osamostaljuje; postoje takođe i drugi slučajevi gde oblik predmeta zadržava vrednost ornamenta, dok prostor oko njega teži jednoj racionalnoj strukturi. Ovde se javlja kobni pojam *fona* u slikarstvu: priroda i prostor više nisu carstvo čoveka — jedan prsten koji ga opasuje, ali predstavlja njegov produžetak — da bi postali jedna odvojena oblast u kojoj se čovek kreće. U tom pogledu romansko slikarstvo predstavlja prelazni oblik. Obojene trake, svečane odore, šare, zastori nad tremovima, — sve to potire fonove; figure ovde stoje u prirodnom redu i nipošto se ne izdvajaju od svoje podloge; iako nisu strogo ornamentalne, s obzirom na to da još nisu sapete savršeno definisanim okvirima, one su ipak, i pre svega, šifra i arabeska. Figurine pariskih psaltira iz XIII veka, i pored elegancije njihovih profila, ne bismo očigledno smeli kvalifikovati na isti način. One ne dolaze iz nekog nemogućeg sveta, one su sposobne za zemaljski život: njihovi skladni delovi i tačne proporcije poštuju zakone tog sveta; najčešće izdvojene u jedan okvir dekorativne arhitekture, one se jasno izdvajaju na zvezdolikim podlogama šara ili na

šarolikim fonovima listastog ornamenta. I pored razlike u postupku, zapažanje iste vrste možemo primeniti i na Žan Pisela[16] i njegove imaginarne vrtiće, u kojima prepoznajemo elemente ovoga sveta i figure s jednom neobičnom čilošću i živahnošću, samo profilirane kao rešetka od kovanog gvožđa i obešene o držač iznad praznog prostora margina. Prostor dekorisanog rukopisa, kao i oslikani zid, opire se još uvek fikciji reljefnosti, iako forma počinje da buja upijajući u sebe lake reljefe. Primeri suprotnog fenomena ne nedostaju italijanskoj umetnosti renesanse; Botičelijevo delo nudi nam neke veoma izrazite. Botičeli poznaje i praktikuje, ponekad kao pravi virtuoz, sve veštine koje omogućuju da se uverljivo konstruiše linearni i eterični prostor, ali bića koja žive u ovom prostoru nisu u potpunosti definisana tim prostorom. Ona zadržavaju jednu vijugavu ornamentalnu liniju, koja svakako nije linija jednog datog, strogo razvrstanog ornamenta, već kontura koju može obrazovati lepršavi hod plesača, koji se hotimično izvija, čak i u fiziološkoj ravnoteži svog tela, da bi obrazovao figure ovih tela. Ovo preimućstvo ostaje zaćugo svojina italijanske umetnosti.

Nešto slično događa se i u opsenarskom carstvu mode. Ponekad moda pokušava da poštuje i čak da istakne proporcije prirode. Najčešće, ona podvrgava oblik čudnovatim preobražajima i stvara hibride, nameće ljudskom obliku profil životinje ili cveta. Telo je samo povod, podloga i građa proizvoljnih kombinacija. Tako moda stvara jedno veštačko čovečanstvo, koje nije pasivan dekor jedne pasivne sredine, nego

---

[16] Jean Pucelle (pravilno Jehan P.), minijaturist iz prve polovine XIV veka.

sama ta sredina. Ovo čovečanstvo koje naizmenično poseduje osobine heraldike, teatra, vilinske drame, arhitekture, mnogo je manje podređeno jednoj racionalnoj nameni negoli poezija ornamenta; a njegovi pojmovi linije i stila možda su samo jedan suptilan kompromis između izvesnog, uostalom veoma promenljivog, fiziološkog kanona — poput sukcesivnih kanona grčke umetnosti — i ćudljivosti figura. Ovi raznovrsni načini raspoređivanja oduvek su privlačili određenu vrstu slikara, slikare kostima naročito. Čak i oni slikari koji ispoljavaju gotovo potpunu ravnodušnost prema ovim metamorfozama ukoliko ove zahvataju ljudsko telo, pokazuju krajnju osetljivost prema dekoru tkanina. Ono što važi za Botičelija, važi u istoj meri i za Van Ajka. Golemi šešir Arnoltinija na njegovoj živahnoj, bledoj, šiljastoj glavici, nije bilo kakva dostojanstvenička kapa. U beskonačnom, vanvremenskom sumraku, u kome većnik Rolen čita svoju molitvu, zlatom optočeni cvetoliki ukrasi na njegovom ogrtaču potpomažu stvaranje magije mesta i trenutka.

Ove opaske o postojanosti izvesnih formalnih valera pokazuju nam samo jedan vid jednog veoma složenog razvoja. Pre nego što će se pokoriti zakonima samog čula vida, tj. pre no što će vizuelni lik slike biti posmatran kao lik na mrežnjači koji u jednoj ravni sadrži iluziju triju dimenzija, prostor i oblik u slikarstvu prošli su već kroz različite razvojne stadijume. Odnosi između reljefa i forme, između dubine i prostora nisu odjednom teorijski definisani, već ispitivani tokom sukcesivnih eksperimenata i značajnih promena. Đotove figure, te jednostavne i lepe celine, borave u jednoj ograničenoj sredini, što liči na atelje nekog vajara ili, još

bolje, na scenu nekog pozorišta. Dekor, zatim noseći stubovi na kojima su istaknute, pre kao snažni nagoveštaji negoli kao istinski elementi, arhitektonske ploče i platna s pejzažima, zaustavljaju pogled na jedan odlučan način i ne dopuštaju zidu da se njiše ispod prostornih otvora. Ovakvo shvatanje pokatkad kao da dopušta jedan drugi stav koji može izražavati želju za posedovanjem sredine, kao, na primer, u Kapeli Bardi, na sceni *Odricanja svetog Fransoa*, gde je sokla rimskog hrama predstavljena u vidu ugla, tako da nam sa obe strane svoje ivice pruža liniju koja se gubi u dubini i koja deluje tako kao da napred izbacuje masu i utapa je u naš prostor. Nije li to u prvom redu jedan kompozicioni prosede, da bi se strogo razdelile ljudske figure s obe strane ugaone linije? Bilo kako bilo, u tom prozračnom prostoru s tačnim granicama oblici su uprkos njihovih pokreta izolovani jedni od drugih i od svoje sredine kao da se nalaze u jednom praznom prostoru. Reklo bi se da su izloženi jednom ogledu, čiji je cilj da ih liši svake dvosmislene veze, svakog kompromisa, da ih nepogrešivo ograniči, da ponaosob istakne njihovu težinu kao samostalnog elementa. Đotisti su, kao što je poznato, daleko od toga da u tom pogledu budu dosledno verni đotizmu. Taj scenski prostor, vešto prilagođen potrebama narodnog pozorišnog prikazivanja, postaje ponovo s Andreom da Firencom u Španskoj kapeli pozornica apstraktnih hijerarhija ili ravnodušna podloga kompozicija koje se naizmenično smenjuju, ali se ne povezuju u jedan zajednički niz; dok Tadeo Gadi[17], naprotiv, u *Vavedenju*

---

[17] Taddeo di Gaddi (živeo u XIV v.); učenik i sledbenik Đotov, uvodi arhitektonske elemente u slikarstvo.

pokušava, mada u tome potpuno ne uspeva, da stabilno postavi arhitektonski dekor Jerusalimskog hrama; već se i ovde zapaža, daleko pre *prospettive* (prospettiva) Pjero dela Frančeska u urbinskoj pinakoteci, da će arhitektura imati prvu reč u eksperimentima koji će dovesti do racionalne perspektive.

Ovi eksperimenti, međutim, nisu konvergentni; pre njih se javljaju, prate ih, a ponekad i dugo opovrgavaju, suprotna rešenja. Sijena u tom pogledu pruža potpunu raznovrsnost; čas onom sjajnom negacijom gde vidimo stara zlatna pozađa išarana cvetolikim ukrasima i arabeskama na kojima se ocrtavaju oblici, optočeni jednim svetlim gajtanom koji ih ističe poput crtanog okvira, ta pozađa koja predstavljaju jedan ornamentalni prostor jednog ornamentalnog oblika što teži jednom nezavisnom životu; čas onim velikim zelenim površinama koje su poput tapiserija postavljene iza scene iz lova ili scena s motivima cveća; najzad, i u tome je originalnost sijenskog doprinosa, onim kartografskim pejzažima koji na slici linijski prikazuju svet ne po dubini nego gledan iz ptičje perspektive i predstavljaju ujedno ravnu i savršenu pozornicu za najpotpuniju raznovrsnost u epizodama. Potreba da se uhvati totalitet prostora zadovoljava se ovde jednom proizvoljnom i plodnom strukturom koja nije ni shematski, skraćeni pregled jednog plana, ni uobičajena perspektiva i koja, čak i posle otkrića poslednje, ponovo zadobija snagu u ateljeima Severa, kod slikara fantastičnih pejzaža. Horizont što se prostire u visini ljudskog oka skriva predmete jedne iza drugih, a udaljenje, sve više ih smanjujući, teži da ih ukine. Ispod uzdignutog horizonta pro-

stor se rasprostire kao tepih, a zemlja liči na obronak jednog brega. Sijenski uticaj proširio je ovaj sistem u severnoj Italiji, gde u isto vreme Altikiero, drukčijim putevima, pokušava da sugeriše šupljinu prostora kružnim ritmom svojih kompozicija. U Firenci, međutim, saradnjom tehničara, arhitekata i slikara, otkriva se ili, tačnije, usavršava, mašina koja trodimenzionalni prostor svodi na elemente u jednoj ravni, izračunavajući njihove odnose s matematičkom preciznošću.

Ne možemo u jednom prostom metodološkom prikazu opisati genezu i prve korake te značajne novine, ali je značajno istaći da ona, i uprkos prividnoj strogosti pravila, ostavlja široko polje mnogobrojnim mogućnostima, počev od svojih prvih začetaka. Teorijski, umetnost u odnosu na predmet, tj. u odnosu na *stvarni* oblik u *stvarnom* prostoru, postupa odsada kao i oko u odnosu na isti predmet, po sistemu vizuelne piramide koji je izložio Alberti; i kako je delo tvorca obuhvaćeno u njegovoj punoći, u njegovoj vernosti, u njegovoj raznovrsnosti, zahvaljujući metodičnoj saglasnosti volumena i ravni, umetnik je, zaista, po mišljenju savremenika, čovek najsličniji Bogu, ili, ako hoćete, jedan drugorazredni bog-imitator. Svet koji on stvara predstavlja jednu tvorevinu posmatranu iz jednog određenog ugla, naseljenu kipovima jednakih profila: tako se bar može simbolično prikazati udeo arhitekture i vajara u novoj slikarskoj umetnosti. Srećom, u perspektivi verovatnoće i dalje, međutim, postoji uspomena na imaginarne perspektive. Oblik čoveka i živih bića, posmatran iz tog ugla, osvaja majstore: on je potpuno dovoljan za definiciju *celokupnog* pro-

stora rasporedom svetlosti i senki, odmerenošću svojih pokreta, vernošću svojih uglova, koje ovi slikari neumorno proučavaju na konjima; pejzaži, međutim, kojima je taj oblik okružen — dekor Učelovih bitaka, ili Pizanelov dekor *Legende o sv. Đorđu* u Svetoj Anastaziji — pripadaju još uvek nekadašnjem fantastičnom svetu, što poput nekakve karte ili tapiserije stoji iza figura. A ove figure, uprkos autentičnosti njihove supstance, ostaju pre svega prikazane iz profila; one su ravne siluetama, one imaju, ako se tako može reći, heraldičko, ako ne i ornamentalno obeležje, kao što se možemo uveriti na crtežima iz Valardijevog zbornika. Odlučnost ljudskog profila koji na praznini urezuje jednu nepromenljivu obalsku liniju, granicu između sveta života i apstraktnog prostora u koji je i sam uklopljen, pruža za ovo mnoge druge primere. Pjero dela Frančeska pridaje značaj ovoj praznini, koja tako obiluje tajnama i bez koje ni čovek ni svet ne bi postojali, i uobličava je. On ne samo da pruža školski primer tog konstruisanog pejzaža — *prospettive*, koji nudi razumu uverljive znake za raspoznavanje u vidu perspektivom uobličenih građevina — nego pokušava da definiše promenljiv odnos između vazdušnih tonova i figura: čas se te figure s jednom gotovo prozračnom jasnoćom ističu na jednoj crnoj podlozi pozadine, čas se tamne i senkom modelovane opet propinju na bistrini fonova što su sve više preplavljeni svetlošću.

Reklo bi se da se ovim bližimo kraju. Kako su se imaginarni svetovi ornamentalnog prostora, scenskog prostora, kartografskog prostora ponovo spojili s prostorom stvarnog sveta, život oblika morao bi se odsada manifestovati prema

nepromenljivim pravilima. Ništa od svega ovoga ipak nije tačno. Pre svega, perspektiva, zabavljajući se sama sobom, suprotstavlja se svojim ciljevima: pomoću optičke varke ona razara arhitekturu čiji se stropovi rasprskavaju pod erupcijom apoteoza; ona scenski prostor čini bezgraničnim, stvarajući jednu lažnu beskrajnost i jednu prividnu veličinu, ona beskonačno pomiče granice vida i prevazilazi granice univerzuma. Tako se princip metamorfoza beskonačno koristi vlastitim dedukcijama. On neprestano stvara nove odnose između oblika i prostora. Rembrant ih definiše svetlošću: oko jedne svetle tačke, on u jednoj prozirnoj tami slika kugle, spirale, vatrene krugove. Za Tarnera, svet je jedan nestabilan spoj fluida; oblik je pokretljiva slaba svetlost, nesigurna mrlja u jednom nestalnom svetu. Jedan ovakav, čak i kratak, pregled različitih koncepcija prostora pokazuje nam, tako, da se život oblika, u neprestanom obnavljanju, ne obrazuje prema strogo određenim, stalno i opšte shvatljivim datostima, nego da rađa različite vrste geometrije, unutar same geometrije, kao što stvara materijale koji su mu potrebni.

3

Oblici u materijalu

OBLIK je samo jedna zamisao duha, jedna spekulacija o prostoru svedenom na geometrijsku inteligibilnost, sve dok se ne oživotvori u materijalu. Kao ni prostor života, ni prostor umetnosti nije shematski simbol umetnosti, njena tačno sračunata skraćena predstava. Iako to predstavlja jednu veoma rasprostranjenu zabludu, umetnost nije samo jedna fantastična geometrija ili, tačnije, neka kompleksnija topologija, ona je vezana za težinu, za gustinu, za svetlost i za boju. I najasketskijoj umetnosti, onoj koja oskudnim i čistim sredstvima teži da dostigne najnekoristoljubivije oblasti misli i osećanja, materijal od kojeg teži da se oslobodi ne služi samo kao oslonac nego i kao životodavni sok. Bez materijala, umetnost ne samo da ne bi postojala nego, štaviše, ne bi bila onakva kakva želi da bude; zato njeno tašto odricanje samo još više potvrđuje veličinu i snagu njenog robovanja. Stare antinomije, duh—materija, materija—forma, nameću nam se još uvek sa istom neizbežnošću kao i antički dualizam forme

i sadržine. Ukoliko, međutim, i dalje postoji neka smisaona nejasnost ili trunka proizvoljnosti u ovim čisto logičkim antitezama, kogod želi da shvati bilo šta iz života oblika mora ih se najpre osloboditi. Svaka nauka opservacije, naročito ona koja se bavi porivima i tvorevinama ljudskog duha, predstavlja u suštini jednu fenomenologiju u najužem smislu te reči. Pruža nam se tako odlična prilika da proniknemo autentične duhovne vrednosti. Nauka koja proučava površinu zemlje i postanak reljefa — morfogenija — pruža jedan snažan temelj svakoj poetici pejzaža, iako joj to nije cilj.

Fizičar se ne trudi da odredi „duh" kojem su potčinjeni preobražaji i osobine težine, toplote, svetlosti i elektriciteta. Pored toga, ne smemo dalje mešati inerciju mase sa životom materijala, zato što materijal, i u svojim najmanjim česticama, znači uvek strukturu i akciju, to će reći oblik; i ukoliko više sužavamo polje metamorfoze, tim bolje zapažamo intenzitet i krivulju njegovih pokreta. Nesuglasice u pogledu rečnika bile bi samo puka sujeta da rečnik ne povlači za sobom i određene metode.

Kada prilazimo problemu života oblika u materijalu, mi ne razdvajamo ova dva pojma; iako upotrebljavamo oba izraza, ne činimo to zato da bismo dali objektivnu stvarnost jednom postupku apstrahovanja, već, naprotiv, da bismo pokazali postojan, neuništiv i nepromenljiv karakter jednog stvarnog sklada. Tako forma ne deluje kao neki viši princip koji modeluje jednu pasivnu masu, jer se može smatrati da materijal nameće obliku svoju sopstvenu formu. Zato i nije reč o materijalu i obliku po sebi, nego o mnogobrojnim, složenim i promenljivim vrsta-

ma materijala, koji imaju svoj izgled i svoju težinu i potiču iz prirode, ali nisu prirodni.

Iz napred izloženog možemo izdvojiti više principa. Prvi se sastoji u tome da materijali nose u sebi izvesnu predodređenost ili, ako hoćete, izvesnu formalnu vokaciju. Oni imaju određenu čvrstinu, određenu boju i određenu finoću. Oni su, kao što smo napomenuli, oblik pa, samim tim bude, ograničavaju ili podstiču život formi u umetnosti. Njihov izbor uslovljava ne samo lakoća za obradu ili, ukoliko umetnost služi zadovoljenju životnih potreba, pogodnost za upotrebu, nego i to što oni omogućavaju jedan poseban tretman i daju izvesne efekte. Njihova potpuno prirodna forma izaziva, nadahnjuje i rađa druge forme, jer ih — ovde ćemo se poslužiti jednim naizgled protivrečnim izrazom, čiji smisao prethodne glave dovoljno objašnjavaju — oslobađa prema zakonima tih materijala. Potrebno je, međutim, odmah napomenuti da ova formalna vokacija nije neki slepi determinizam, jer — i to je drugi moment — i ovi materijali — što poseduju tako izrazite odlike, takvu sugestivnost i čak tako stroge zahteve u odnosu na forme umetnosti, na koje imaju gotovo presudan uticaj — doživljavaju i sami duboke modifikacije pod uticajem tih istih formi.

Tako nastaje rascep između materijala umetnosti i materijala iz prirode, iako su i jedni i drugi međusobno povezani jednom strogom formalnom saglasnošću. Prisustvujemo obrazovanju jednog novog poretka. To su dva carstva, čak i da ih ne podvrgavamo obradi majstora ili fabričkoj obradi. Drvo od koga je izrezan kip nije više sirovo drvo stabla biljke; klesani mermer nije više mermer iz kamenoloma; zlato koje

je liveno i kovano jeste jedan potpuno nov metal; opeka koja je pečena i uzidana nema ničeg zajedničkog s glinom iz glinokopa. Boja, finoća i sve osobine koje deluju na čulo vida promenjene su. Skriveni pod korom, zapretani u nedrima zemlje, zatvoreni u rudama, potopljeni u blatu, ovi predmeti bez svog spoljnog lica odvojili su se iz haosa, stekli epidermu, stupili u prostor i primili svetlost koja ih preobličava. Iako obrada nije izmenila ravnotežu i prirodni odnos delova, preobrazio se spoljni život materijala. Ponekad su, kod izvesnih naroda, odnosi između materijala umetnosti i materijala prirode bili predmet neobičnih spekulacija. Majstori Dalekog istoka, za koje je prostor prvenstveno predstavljao pozornicu metamorfoza i seoba, a materijal raskršće velikog broja puteva, među svim materijalima prirode najviše su cenili one koji su, ako se tako može reći, *najintencionalniji*, i koje je, reklo bi se, stvorila neka nepoznata umetnost. Oni su se, s druge strane, pri obradi materijala umetnosti trudili da im utisnu prirodne osobine, do te mere da su nastojali da stvore ekvivalentnu zamenu prirode, tako da je nekim čudnim obrtom priroda za njih puna umetničkih predmeta, a umetnost puna prirodnih kurioziteta. Rokaj[18] iz njihovih veštačkih vrtića, odabran sa svekolikom brižljivošću, izgleda kao tvorevina nekog ćudljivog i veoma veštog majstora, dok bi se za njihovo grnčarstvo pre reklo da predstavlja jedan čudesan spoj koji su načinili vatra i neke tajne sile. Pored ovog divnog nadmetanja, mimo ovih veza koje traže majstorsku tvorevinu u srcu same

---

[18] Rokaj (fr. rocaiue) — veštački stenjak.

prirode i koje tajni rad prirode stavljaju u srce ljudskog izuma, ovi su majstori bili tvorci najređih, novootkrivenih materijala. U biljnom svetu ne postoji ništa što podseća ili liči na lakove, na njihovu hladnu gustinu, na njihovu blistavu crnoću, po kojoj klizi jedna tamna svetlost; oni se prave od smole jedne vrste bora koja se dugo prerađuje u kolibama podignutim nad rekama, zaštićena od bilo kakve prašine. Sastav njihove boje koja sadrži ujedno vodu i dim nije više ni jedan ni drugi od ovih elemenata, jer poseduje dvostruku tajnu sposobnost da ih oba združi u jednu čvrstu masu, a da ih pri tom ne liši njihove fluidnosti, lakoće i pokretljivosti. Ta čarolija, koja dolazi izdaleka i zato iznenađuje i zanosi Evropljanina, nije ništa finija i dovitljivija od onog što je Zapad stvorio u traženju novih materijala umetnosti. Skupocene tehnike, u kojima bismo najpre bili skloni da potražimo takve primere, ne pružaju, možda, u ovom pogledu, ništa što bi se moglo uporediti s bogatstvima slikarstva u ulju. Baš tu, bez sumnje, u toj umetnosti što je naizgled posvećena „imitaciji", najbolje dolazi do izražaja princip nepodražavanja, ona stvaralačka originalnost koja, iz materijala prirode, izdvaja materijal i supstancu jedne nove prirode, što se i sama nalazi u neprekidnom obnavljanju. Jer materijal jedne umetnosti nije neka nepromenljiva, jednom zasvagda određena osobina: počev od svojih začetaka on predstavlja transformaciju i novinu jer umetnost, poput hemije, vrši stalnu preradu, dok se materijal i sam neprekidno preobražava. Slikarstvo u ulju razotkriva često sliku svog prozirnog kontinuiteta; u svom pozlaćenom kristalu ono obuhvata i vezuje tvr-

de, grube i bistre oblike; ono ih čas ispunjava jednom masnom gustinom, pa izgleda kao da ovi klize u jednom pokretnom elementu; ono je čas grubo kao kakav zid, a čas treperavo kao zvuk. Čak i da zanemarimo boju, zapažamo da se materijal menja u svom sastavu i u vidljivom odnosu svojih delova. Ako, međutim, uzmemo boju, jasno je, na primer, da crvena istog tona dobija različite osobine, ne samo prema tome da li je primenjena u temperi, na fresci ili na jednoj slici uljem, nego i u svakom od ovih tehničkih postupaka, zavisno od načina na koji je postavljena.

Ovo nagoveštava druga zapažanja; ali, pre nego što pređemo na njih, potrebno je rasvetliti više momenata. Može se pomisliti, možda, da postoje izvesne tehnike u kojima je materijal sporedan; može izgledati, na primer, da crtež potčinjava materijal strogosti jednog čistog prosedea apstrakcije i da, time što ga svodi na potku jedne izuzetno tanke podloge, čini gotovo isparljivim. Ali ovaj materijal u gasovitom stanju još uvek predstavlja materijal, i da bi bio tako raspoređen, zgusnut ili razbijen na papiru, kome sam daje pokret, on stiče naročitu snagu. Uz to materijal je crteža beskrajno raznovrstan: tinta, tuš, grafit, sangvina, kreda, — svi ti elementi, uzeti zajedno ili zasebno, predstavljaju isto toliki broj osobina, toliko načina izražavanja. Da bismo se u ovo uverili, pokušaćemo da zamislimo ovakvu nemogućnost: jednu Vatoovu sangvinu[19], na primer, koju bi Engr kopirao grafitom; ili, još jednostavnije — jer imena ova dva majstora uvode vrednosti kojima se još nismo ba-

---

[19] Sangvina — crtež crvenom kredom.

vili — crtež ugljenom kopiran tušem: kopija dobija sasvim neočekivane osobine, ona postaje novo delo. Iz ovog možemo izvesti jedno opštije pravilo koje se nadovezuje za napredpomenuti princip formalne predodređenosti ili formalne vokacije: raznovrsni materijali nisu međusobno zamenljivi, to će reći oblik se pri prelasku iz jednog u drugi materijal potpuno preobražava. Posle ovoga, lako je shvatiti važnost ove postavke za istorijsko proučavanje uticaja nekih tehnika na neke druge tehnike. Tim smo se zapažanjem i mi inspirisali pokušavajući da izvedemo kritiku globalnog pojma uticaja, povodom odnosa između monumentalnog vajarstva i umetnosti na skupocenim materijalima u romanskoj epohi. Slonovača ili minijatura, ako ih kopira jedan slikar zidnih dekoracija, stupaju u jedan drugi svet, čije zakone moraju obavezno usvojiti. Pokušaji mozaika i tapiserije da postignu efekte uljanog slikarstva doveli su do dobro poznatih rezultata. S druge strane, majstori interpretativne gravure dobro su shvatili da ne treba da se „nadmeću" sa slikama svojim modelima (kao ni slikari sa prirodom), nego da ih transponuju. Ove ideje mogu imati i malo širi raspon. One nam pomažu da umetničko delo definišemo kao nešto *jedinstveno*, jer — s obzirom na to da ravnoteža i osobine različitih vrsta materijala u umetnosti nisu nešto stalno — ne može postojati apsolutna kopija, čak ni u jednom materijalu, čak ni u najpotpunijem stepenu formiranosti jednog stila.

Ovo se mora još više istaći ako želimo da shvatimo ne samo kako je oblik, u neku ruku, otelovljen nego da uvek predstavlja otelovljenje. Duh to odmah ne može prihvatiti. U njemu

postoji sećanje na oblike, pa zato teži da ih izjednači sa samim tim sećanjem, zato je sklon da zaključi da oni borave u jednoj nematerijalnoj oblasti imaginacije i sećanja, gde su isto onako potpuni, isto onako definisani kao na nekom javnom trgu ili u galeriji nekog muzeja. Kako ova merila — interpretacija prostora, odnos delova u proporcijama ljudskog tela i u igri pokreta — koja naizgled jedino postoje u nama, mogu biti modifikovana prema vrstama materijala i kako mogu zavisiti od tih materijala? Sećamo se Floberove opaske o Partenonu — „crn kao abonos“. Možda je pisac time hteo da istakne jednu apsolutnu odliku — apsolutnu vrednost jednog merila koje potčinjava građu i koje je čak i preobražava ili, tačnije, strogu dostojanstvenost jedne neuništive misli. Ali, Partenon je od mermera, i to je za nas neobično značajno, tako da su čak i cementni komadi umetnuti prilikom jedne obazrive opravke u oštećene stubove mogli izgledati isto toliko surovo kao i ranija oštećenja hrama. Nije li čudno da se jedan volumen može menjati zavisno od toga da li je izrađen u mermeru, bronzi, ili drvetu, zavisno od toga da li je slikan temperom, uljem, graviran iglom na bakrenoj ploči, ili litografisan? Da time ne padamo u opasnost da epidermske, površinske osobine, koje su lako promenljive, pomešamo s drugim, opštijim i postojanijim? Nikako, jer je tačno da volumeni u svojim različitim stanjima nisu isti, s obzirom na to da zavise od svetlosti koja ih modeluje, koja ističe njihovu ispupčenost ili udubljenje, koja površinu pretvara u izraz jedne relativne gustine. No i svetlost zavisi od građe na koju pada, po kojoj se razliva u mlazevima ili zaustavlja, kroz koju manje-više

prodire, koja joj daje oporost ili gustinu. I suviše je jasno da se u slikarstvu interpretacija prostora javlja kao funkcija materijala koji čas sputava a čas čini neograničenom tu interpretaciju; pored toga, jedan volumen nije uvek isti ako je slikan pastozno, ili rađen staklastim premazom na oslikanoj podlozi.

Dolazimo tako do toga da za pojam materijala vežemo pojam tehnike, koji je u stvari njegov nerazlučivi pratilac. Pojmu tehnike dali smo centralno mesto u našim istraživanjima i nikada nam se nije učinilo da ih je on i najmanje sputavao. Naprotiv, poslužio nam je kao osmatračnica s koje su posmatranje i studija mogli da obuhvate najveći broj predmeta, i to u njihovoj najvećoj raznovrsnosti. Jer, ovaj pojam dopušta višestruka tumačenja: možemo ga posmatrati kao jednu živu snagu ili pak kao nešto mehaničko, ili još kao čistu veštinu. Kod nas on nije shvaćen ni kao automatizam „zanata“, ni kao kuriozitet ili recept jedne „kuhinje“, nego kao jedna delotvorna poezija, i — da zadržimo svoj rečnik čak i u onome što je u njemu nesigurno i uslovno, — kao uzročnik metamorfoze. U ovim tako zametnim proučavanjima, neprekidno izloženim neodređenosti sudova vrednosti i nesigurnosti odveć klizavih interpretacija, uvek nam je izgledalo da nam posmatranje fenomena tehničkog reda nije samo obezbeđivalo izvesnu, proverljivu objektivnost nego da nas je, uz to, uvodilo u srž problema, *postavljajući ih pred nas u istim terminima i pod istim uglom kao i pred umetnika.* Redak i povoljan položaj, čiju korist treba podrobnije opisati. Cilj istraživanja fizičara ili biologa sastoji se u tome da se pomoću jedne tehnike, kojoj eksperiment slu-

ži kao kontrola, ponovo utvrdi sama tehnika prirode — što ne predstavlja jedan opisan, nego aktivan metod, budući da se njime obnavlja jedna aktivnost. U našem slučaju, eksperiment ne može služiti kao sredstvo kontrole; stoga analitičko proučavanje ovog četvrtog carstva koje predstavlja svet oblikâ može zasnovati samo jednu nauku opservacionog tipa. Shvatajući tehniku kao proces i pokušavajući da je kao takvu ponovo ustanovimo, mi stičemo mogućnost da prevaziđemo površne fenomene i da dokučimo skrivene unutrašnje odnose.

Ovako formulisano, ovo metodsko stanovište izgleda umesno i razborito. Da bismo ga dobro shvatili i, naročito, da bismo ga dosledno primenili, potrebno je da se i dalje borimo — čak i u svojim vlastitim shvatanjima — s ostacima izvesnih pogrešnih shvatanja. Najozbiljnija, najukorenjenija zabluda u tom pogledu potiče iz onog skolastičkog suprotstavljanja forme i sadržine na koje se nećemo ponovo vraćati. Za mnoge posvećene posmatrače sa smislom za značaj tehničkih traženja tehnika još uvek ne znači jedan dubokosaznajni postupak, koji odražava jedan stvaralački proces, nego čisti instrument forme, kao što je forma ruho i nosilac sadržine. Ovo proizvoljno ograničenje nužno dovodi do dva pogrešna stanovišta, gde bi drugo moglo biti posmatrano kao izgovor i izvinjenje za prvi stav. Shvatajući tehniku kao jednu gramatiku, koja je, bez sumnje, postojala i još postoji, ali sa pravilima koja su stekla neku vrstu privremene krutosti i jednu opšteprihvaćenu vrednost, izjednačujemo pravila svakodnevnog govora s tehnikom pisca, zanatsku rutinu sa tehnikom umetnika. Druga zabluda leži u tome što se u

neodređenu oblast principa odbacuje svaki stvaralački korak, koji ne poštuje pravila te gramatike, kao što je nekadašnja medicina objašnjavala biološke fenomene dejstvom životnog principa. Ako, međutim, ne razdvajajući više ono što je sjedinjeno, pokušamo samo da razvrstamo i povežemo izvesne fenomene, zapazićemo da tehniku sačinjavaju elementi razvoja i razaranja, i da ju je moguće — na jednakom odstojanju od sintakse i metafizike — izjednačiti s jednom fiziologijom.

I sami, istina, upotrebljavamo izraz o kome je napred reč u dvojakom smislu: tehnike nisu isto što i tehnika, mada je prvo značenje izvršilo uticaj na ovo drugo značenje u smislu njegova sužavanja. Ipak se možemo složiti u jednom pitanju, tj. da u umetničkom delu oba predstavljaju dva nejednaka, ali povezana aspekta aktivnosti: skup stručnih postupaka jednog određenog zanata, s jedne, i način na koji ti postupci bude život oblika u materijalu, s druge strane. To bi značilo izmirenje pasivnosti i slobode. Samo, to nije dovoljno. Ako tehnika predstavlja jedan proces, onda pri proučavanju umetničkog dela moramo izići iz okvira zanatskih tehnika i ispitati ceo tok njegova nastanka, tačnije, njegovu genealogiju. U tome leži bitno interesovanje (daleko značajnije od čisto istorijskog interesovanja, koji ima „istorija“ umetničkog dela pre njegovog konačnog uobličenja, i analiza prvobitnih zamisli, skica, krokija — koji svi prethode ostvarenju neke statue ili neke slike. Ovi nestrpljivi preobražaji, i brižljiva proučavanja koja ih prate, daju nam jednu razvojnu sliku dela, kao što nam pijanista na klaviru dočarava razvojnu liniju jedne sonate; zato je veoma

važno da ih sve pratimo u njihovom dejstvu i kretanju, u jednom naizgled nepokretnom delu. Šta nam pružaju ti preobražaji i ta proučavanja? Orijentacione znake u vremenu? Jednu psihološku perspektivu ili jedan neskladan topografski prikaz sukcesivnih stanja svesti? Daleko više: samu tehniku života oblika, njegov biološki razvoj. Raznim stupnjevima obrade svojih ploča gravura nam u tom pogledu otkriva obilje tajni. Ovi prvobitni graverski primerci privlače amatere jedino kao kuriozitet, dok za proučavanje jednog bakroreza imaju dublji značaj. Čak i ako posmatramo samo skicu jednog slikara, skicu kao takvu, zanemarujući njenu prošlost krokija, njenu budućnost kao slike, zapažamo da ona već sadrži svoj genealoški smisao i da mora biti shvaćena ne kao nešto ukočeno, već kao nešto u kretanju.

Ova genealoška istraživanja života oblika treba dopuniti istraživanjima u oblasti varijacija, a takođe i u oblasti interferencija formi. Život oblika pronalazi često drukčije puteve i unutar jedne iste umetnosti i u stvaralaštvu jednog istog umetnika. Neosporno je da taj život nalazi svoj puni sklad i svoju ravnotežu, ali je takođe neosporno i to da ta ravnoteža stremi narušavanju i novim eksperimentima. Problem se preterano pojednostavljuje ako se u ovim, često tako oštrim, nijansama želi videti samo poetska transpozicija ljudskih poriva i strasti. Kakav nužan odnos postoji između nesamostalnosti i tehničke nedograđenosti zrelog doba i mladalačke slobode koju u sumrak svoga života pokazuju Tintoreto, Hals i Rembrant? Ništa bolje od tih silovitih varijacija ne pokazuje nepokornost tehnike u odnosu na zanatsku sputanost.

Materijal ne sputava tehniku, ali tehnika ipak želi da iz njega izdvoji uvek životvorne snage, one koje nisu okamenjene ispod savršene glazure. To nije potpuno posedovanje „sredstava", jer ta sredstva više ne zadovoljavaju. To, najzad, nije ni virtuoznost, jer se virtuoz — na svojoj dobro zategnutoj tankoj žici — zabavlja stečenom ravnotežom i izvodi uvek istu igru, koja samo što nije prestala, a ipak traje.

Kad je reč o interferencijama, ili o fenomenima ukrštanja i zamene, možemo ih tumačiti kao reakciju protiv formalne vokacije materijala umetnosti ili, još tačnije, kao dejstvo tehnike na uzajamni odnos tehnika. Bilo bi zanimljivo da se prouči razvojni tok ove pojave, ispitujući kako, u ovom slučaju, dejstvuje zakon tehničkog primata i kako su nastali, a zatim nestali, u primeni i u nastavi, pojam celine i pojam nužnosti, koji su manje-više nametnuti različitim „zanatima" umetnosti. Ipak, ostavljajući po strani svaki istorijski pokret koji obuhvata celokupnost umetničke aktivnosti, bilo bi korisno da pomno i iz tog ugla razmotrimo crteže i slike vajara ili vajarska dela slikara. Opštije uzev, kako je moguće proučavati Mikelanđela kao slikara, a zanemariti Mikelanđela kao vajara; i zar ne zapažamo tesne veze koje u Rembrantu spajaju slikara s majstorom bakroreza[20]? Nije dovoljno reći da je Rembrantov bakrorez slikarev bakrorez (pojam koji se takođe neobično menjao), treba još pronaći u kojoj meri i kakvim sredstvima Rembrantov bakrorez pokušava da postigne neke, ali kakve, efekte slikarstva. Nije, takođe, dovoljno, u vezi s Rembrantovim sli-

---

[20] Odnosi se na bakroreze rađene azotnom kiselinom.

karstvom, podsetiti na svetlost njegovih bakroreza; treba dokučiti i one raznovrsne majstorije pomoću kojih ta transponovana svetlost dejstvuje na jedan drugi materijal, od kojeg i sama trpi izvestan uticaj. Drugi primer za ovo nalazimo u odnosima između akvarela i slikarstva u engleskoj školi. Bez sumnje, ti odnosi imaju svoj početak kod Rubensa i Van Dajka, tih izvanrednih akvarelista u ulju, ako je dozvoljena ovakva formulacija. U njihovom delu fluidnost slikane građe poseduje neke od osobina vode. Samo, u ovom slučaju nije u pitanju akvarel u pravom smislu reči. Kako se ova samostalna umetnost oformljuje kao posebna umetnost, kojim se putem oslobađa da bi stekla svoju formalnu „nužnost", i da bi najzad, svojim blistavim tonom i svojom vlažnom prozirnošću, izvršila uticaj na slikare kao što su Bonington[21] i Tarner[22]? Istraživanja u ovom pravcu otkrila bi neslućene vidove aktivnosti oblika. Različiti materijali umetnosti nisu međusobno zamenljivi, ali se zato tehnike mešaju i njihova međusobna interferencija teži da u graničnom pojasu koji ih razdvaja stvori nove materijale.

Međutim, da bi se izvela ova istraživanja, nije dovoljno jedino posedovati jednu opštu i sistematsku predstavu o tehnici, i prihvatati značaj njene uloge; potrebno je prvenstveno shvatiti način njena delovanja, potrebno je pratiti je po tragu, sagledati je u toku stvaranja života. U suprotnom, svako ispitivanje genealogije, varijacija i interferencija neizbežno dovodi do površnih i nesigurnih zaključaka. Baš ovde dolaze do izražaja oruđe i ruka. Ne zabo-

---

21 Richard-Parkes Bonington (1801—1828).
22 Joseph Mallord William Turner (1775—1851).

ravimo, ipak, da jedan opisni katalog oruđa neće ničemu poslužiti i da bi naša proučavanja, ako ruku posmatramo kao fiziološko oruđe, bila u izvesnom smislu ograničena na analizu izvesnog broja tipskih prosedea, opisanih u priručnicima nalik na nekadašnje priručnike namenjene lakšem savlađivanju veštine slikanja pastelom, uljem ili vodenim bojama; to svakako predstavljaju zanimljive riznice okamenjenih formula. Između oruđa i ruke postoji ljudska prisnost. Njihovo se razumevanje zasniva na veoma suptilnim vezama koje ne potiču iz njihove međusobne navike. Zapažamo da oruđe postaje samo izraz ruke, i pored toga što se ruka prilagođava oruđu, i pored toga što je ruci potreban ovaj vlastiti produžetak u materijalu. Oruđe nije nešto mehaničko. Iako već i njegov oblik nagoveštava njegovu aktivnost, iako mu daje određenu namenu, ta namena ne predstavlja neku apsolutnu predodređenost; ili, ukoliko ta apsolutna predodređenost i postoji, onda dolazi do otpora od strane oruđa. Može se gravirati i pomoću eksera. Ali i taj ekser ima jednu formu i daje određenu formu. Pobune ruke ne teže uništenju oruđa, nego uspostavljanju uzajamnog posedovanja, ali na novim osnovama. Nosilac aktivnosti postaje tako i sam predmet aktivnosti. Da bismo razumeli ove akcije i reakcije, moramo odbaciti način izolovanog posmatranja forme, materijala, oruđa i ruke, i moramo se postaviti u stecište u geometrijsko mesto njihove aktivnosti.

Poslužićemo se jednom reči iz jezika slikara koja ovo najbolje izražava i koja odmah pokazuje, čvrstinu saglasnosti između oruđa i ruke: to je reč „tuš“[23]. Čini nam se da se taj izraz

[23] U originalu „la touche“, što znači dodir, potez, obrada.

može primeniti i na grafiku, a i na vajarstvo. „Tuš" je trenutak, i to onaj trenutak u kome alat izaziva oblik u materijalu. „Tuš" predstavlja postojanost, jer on stvara oblik i čini ga trajnim. Događa se da „tuš" prikriva svoju aktivnost, da postaje zatvoren, ukočen, ali ga mi moramo i možemo uvek nazreti i pod najstrožim kontinuitetom. Umetničko delo stiče ovde svoju najvažniju životnu osobinu: ono, bez sumnje, predstavlja, u svim svojim delovima čvrsto povezanu, solidnu, zauvek osamostaljenu celinu; u njemu, svakako, više ne naziremo kako kaže Visler, znake „vrenja"; ali neuništivi tragovi jednog burnog života i dalje postoje u njemu. „Tuš" je istinski susret između inertnosti i akcije. Kada je svuda ujednačen i gotovo neprimetan, kao kod majstora-iluminatora pre XV veka, kada jednim municioznim slaganjem ili stapanjem elemenata pokušava da stvori ne neki niz treperavih crta nego jedan, ako se tako može reći, jedinstven ogoljen i gladak „sloj", izgleda kao da „tuš" razara sebe sama, ali, on i dalje ostaje definicija forme. Kao što smo rekli, jedan valer, jedan ton ne zavisi isključivo od osobina i odnosa elemenata koji ih sačinjavaju, nego od načina kako su ovi postavljeni, to će reći „tuširani". To je odlika kojom se umetničko delo razlikuje od običnih izrađevina sa ukrasima. „Tuš" je struktura. On strukturi bića i predmeta pridružuje svoju sopstvenu strukturu, svoju formu koja se ne sastoji samo od valera i boje, nego (čak i u svojim najbeznačajnijim delovima) od težine, gustine i pokreta. Na sasvim isti način možemo ga tumačiti i u vajarstvu. Napred smo pokušali, u cilju izvesne analize prostora, da utvrdimo

postojanje dve vrste realizacionih postupaka: najpre, postupak koji polazi od spoljašnosti i traži oblik unutar jedne celine; zatim postupak koji polazi od unutrašnjeg tkiva i njegovog postepenog obrađivanja i dovodi do punoće oblika. Klesanje nastaje pomoću „tuševa", koji su sve više zbijeni, i vezani tešnjim odnosima; isto važi i za modelovanje s uvećavanjem. I vajar koji je isključivo osetljiv za odnose volumena, za ravnotežu masa, koji je sasvim ravnodušan prema istraživanjima i efektima u oblasti modelovanja, nije ništa manje od drugih bogat u primeni „tuševa".

Uspeli bismo možda da s razlogom proširimo ovaj izraz i na arhitekturu, bar kad je reč o proučavanju efekata, a svakako s punim pravom kada su u pitanju epohe i stilovi u kojima preovlađuju pikturalni valeri. U ovom slučaju, izgleda kao da su građevine oblikovane i modelovane rukom, kao da je ruka ostavila na njima direktan otisak. Bilo bi zanimljivo da se proveri da li, kao što se može misliti, jedinstvo „tuša" nije u izvesnom smislu uočljivo u različitim granama umetnosti, na jednom istom stupnju života stilova; bilo bi, takođe, zanimljivo da se ispita u kojoj meri ova saglasnost — po sebi tako teško odredljiva — determiniše ili ne determiniše interferencije koje su opštije od interferencija koje smo napred pomenuli. Ovu reč — „tuš", koja se opasno približava jednom stručnom i limitativnom značenju, uzećemo u smislu *sukoba* s materijalom i u smislu tretmana tog materijala, ali ne izvan nego u umetničkom delu. U tom pogledu proučavanje gravure može nam mnogo otkriti. Ovde ne bismo mogli ispitati sve njene tamne vilajete, niti ulaziti u po-

jedinosti njene fizike i njenog hemijskog sastava. Zadovoljićemo se time da samo napomenemo da su njena sredstva — na prvi pogled tako jednostavna — u stvari toliko mnogostruka i kompleksna, kao, na primer, u bakrorezu, gde sudeluju više elemenata: bakar s bakrorezne ploče, čelik graverske rezaljke, hartija za otiskivanje, štamparska boja. I pre nego što će potpasti pod obradu ruke, svaki od ovih elemenata sadrži raznovrsne varijacije; stoga je jasno da prilikom njihove obrade ruka manje-više modifikuje odnos njihovih sastojaka. Makar i uzeli za primer vrstu bakroreza čija je tehnika najkonstantnija, gravirani materijal pokazuje i ovde izvanrednu raznovrsnost. Neki bakrorezi odaju prisustvo oruđa i zadržavaju jedan metalan izgled, što drugi skrivaju ili potpuno gube u mnogobrojnim ili različitim obradama. Strašna apstrakcija Marka Antonija, koju Rafael svodi na skicu i daje joj neku resku oporost, nema ničeg zajedničkog s maltene čulnom Edelinkovom[24] blagošću. Ako uzmemo primer bakroreza rađenog pomoću azotne kiseline, zanemarujući čak raznovrsnost hartije i tinte, zapazićemo da se oko problema svetlosti obrazuje jedan svet po dubini: ovde stupa u dejstvo jedan nov element — kiselina. Ona produbljuje rezove; ona ih sužava ili proširuje, sa jednom proračunatom neujednačenošću u jačini i rasporedu nagrizenih mesta koje za sobom ostavlja; ona daje tonu toplinu koju ne poznaje nijedan drugi prosede, tako da jedan isti potez iglom i isti takav potez na bakrorezu rađen pomoću azotne kiseline — posmatrani u njihovom najčistijem i najjedno-

[24] Gérard Edelynck (1640—1707); francuski bakrorezac flamanskog porekla.

stavnijem vidu, u kome ne postoji ni nagoveštaj bilo kakve figure — predstavljaju već različite oblike. Izmenilo se i oruđe, taj jednostavni šiljak koji držimo kao olovku dok pokretom ruke pomeramo tamo-amo čelično držalje dleta prizmatičnog oblika sa koso zasečenim ivicama. Pa i to još uvek predstavlja formalnu vokaciju materijala i oruđa; ali „tuš“, ili napad na materijal pomoću oruđa, sukobljava se s tom sudbinom i donosi otuda izvanredne novine služeći se nizom dovitljivih rešenja, čije najlepše primere nalazimo u Rembrantovoj umetnosti, gde se, u tom pogledu, ističu radovi suhom iglom, uglačani ili nedorađeni, koji čine trajnim tanane prelive svetlosti ili baršunastu mekoću tame. Rembrant nekad gravira kao da crta perom, jednim manje-više slobodnim i širokim potezom, a ponekad kao da slika, tražeći celu skalu valera u onim vatrenim kovitlacima efekata i u misteriji dubinskih senki. Nežne su to tvorevine, što se pri svakom otiskivanju troše i kvare i konačno propadaju, te izlizane bakrorezne ploče na kojima ostaje samo jedva uočljiv skelet ovih slojevitih izrađevina, kao što ostaci nekog drevnog, sasvim porušenog grada otkrivaju plan njegovih građevina. Nekakva genealogija u obrnutom smeru, ili negativan dokaz neiscrpnih riznica umetničkog dela. Istoričar i njegov sabrat istoričar umetnosti pomisliće da je suština još tu, ali suština je izgubljena, ne samo svežina, jedinstvena čar umetničke tvorevine, nego i bitna vrednost jedne umetnosti koja konstruiše prostor i formu u zavisnosti od određenog materijala i po izvesnim radnim postupcima. Tako se prilikom razaranja remek-dela pred nama konačno uobličuje delotvoran i životvoran pojam tehnike.

4

Oblici u duhu

RAZMATRALI smo dosad formu kao jednu samostalnu aktivnost, umetničko delo kao činjenicu izdvojenu iz kompleksa uzroka; tačnije, nastojali smo da u sistemu posebnih odnosa u kojem delo učestvuje pokažemo neku vrstu specifične kauzalnosti koju je najpre trebalo tačno odrediti. Brojnost fenomena koje forma ostvaruje u prostoru i materijalu zahteva i čini opravdanim jedan niz proučavanja. Ove, osobine, ovi pokreti, ove mere i ove metamorfoze nisu sporedna obeležja, nego sama suština, pa zato verujemo da smo ih i uprkos hotimičnoj kratkoći našeg izlaganja, dovoljno razjasnili kako pojam sveta oblika ne bi mogao više biti shvaćen kao metafora i da bi opšte postavke našeg biološkog metoda bile opravdane u njihovim glavnim linijama. Ali, mi ne gubimo iz vida kritiku kojom se Breal suprotstavlja svakoj nauci o formama koja priznaje „stvarnost" forme kao takve i koja je posmatra kao živo biće. Gde je čovek u toj raznolikoj i jedinstvenoj celini? Ostaje li mesta duhu? Ili smo, pod plaštom rečnika, stvorili jednu metaforičnu psihologiju?

Nije li vreme da se vratimo izvoru? Zar ovi oblici koji žive u prostoru i u materijalu ne žive najpre u duhu? Ili, tačnije, zar stvarno, i čak isključivo, ne žive baš u duhu, dok bi njihova spoljna aktivnost bila samo znak jednog unutrašnjeg procesa?

Naravno, oblici koji žive u prostoru i u materijalu žive i u duhu. Pitanje je, međutim, da saznamo šta oni tamo čine, kako se ponašaju, odakle dolaze, kroz kakva stanja prolaze, kakvo je, najzad, njihovo kretanje, kakva njihova aktivnost pre nego što će se oteloviti; potrebno je da utvrdimo da li je istina da oblici, s obzirom na to da čak i u duhu predstavljaju oblike, mogu biti bestelesni — u čemu i leži suština problema. Da li kao boginje-majke prebivaju u nekoj dalekoj oblasti odakle dolaze kada ih pozovemo? Ili, kao plod nekog nepoznatog semena, rastu slično životinjama? Treba li misliti da se u još neispitanim i još neopisanim prostranstvima duhovnog života oblici obogaćuju nepoznatim snagama, kojima ne znamo ni prirodu ni ime, i koje im zauvek pribavljaju prestiž nečeg potpuno novog? Ovakvim pitanjima, i u ovakvom vidu, preti opasnost da ostanu bez odgovora, bar bez zadovoljavajućeg odgovora, jer se u njima podrazumeva i prihvata jedan antagonizam sa kojim smo se već susreli i koji smo pokušali da rešimo. Po našem mišljenju, ne postoji antagonizam između duha i oblika, a svet oblika u duhu identičan je u svom principu sa svetom oblika u prostoru i u materijalu; između njih postoji samo razlika u ravni ili, ako hoćete, razlika u perspektivi.

Ljudska svest teži uvek jednom jeziku i čak jednom stilu. Shvatiti znači uobličiti. Čak i u

slojevima koji se nalaze ispod zone definisanosti i jasnoće postoje oblici, mere i odnosi. Odlika je duha da se nalazi u stalnom samoprikazivanju. To je samoprikazivanje jedan crtež koji nastaje i nestaje, te u tom smislu aktivnost duha predstavlja jednu umetničku aktivnost. Kao umetnik, i duh obrađuje prirodu s elementima koji mu dolaze iz fizičkog života; on njih neprestano obrađuje da bi od njih napravio sopstveni materijal, da bi ih načinio duhom, da bi ih *oblikovao*. Ovo je tako naporan posao da ga se duh pokatkad zasiti, da oseti potrebu da se odmori, da se izmeni, da pasivno prihvati ono što mu dolazi iz okeanskih dubina života. Duh veruje da se podmlađuje obraćajući se sirovom instinktu, predajući se nestalnim utiscima, bezgraničnim i bezobličnim talasima osećanja, on razbija okorele jezičke kalupe i remeti zakone logike. Ali, ti nemiri i bure duha teže jedino pronalaženju novih oblika. Još tačnije, njihova neskladna i konfuzna aktivnost ipak predstavlja delovanje na oblike, predstavlja jedan formalni fenomen. Duboko smo ubeđeni da bi bilo moguće i korisno da se na ovim osnovama izgradi jedan psihografski metod, služeći se, možda, i onim pojmovima vezanim za tehniku i „tuš", koje smo malopre rasvetlili. Umetnik razvija pred nama samu tehniku duha, on nam daje neku vrstu njene plastične kopije koju možemo videti i opipati.

Privilegija umetnika ne leži, međutim, u sposobnosti tačnog i veštog kopiranja. Umetnik ne pravi zbirku modela namenjenih laboratoriji za psihologiju, on stvara jedan kompletan, koherentan, konkretan svet. S obzirom da ovaj svet postoji u prostoru i u materijalu, njegove

mere i njegovi zakoni nisu više isključivo mere i zakoni duhovnog života uopšte, već jedna posebna vrsta mera i zakona. Svi su ljudi, možda, u tamnom podzemlju svog bića, neka vrsta bezrukih umetnika; umetnik se, međutim, odlikuje time što poseduje ruke i što se njegov unutrašnji oblik nalazi u stalnom dodiru s njima. Oblik nikako nije težnja za akcijom, nego sama akcija. On se ne da zamisliti odvojeno od materijala i prostora i, kao što ćemo pokušati da dokažemo, on živi u njima i pre no što će njima ovladati. Time se, bez sumnje, umetnik razlikuje od običnog čoveka, i, još više, od mislioca. Običan čovek nije Bog — tvorac samostalnih svetova. On nije vičan izmišljanju i stvaranju ovih prostornih utopija, ovih neverovatnih igrački, ali nosi u sebi neku vrstu nevinosti koja može uvenuti pod dejstvom „ukusa". Mislilac poseduje jednu tehniku koja nije istovetna sa tehnikom umetnika, i koja je i ne ceni, jer teži nužno da svaku aktivnost prilagodi postupku diskurzivne inteligencije. Dok pokušavamo da precizno odredimo ono što je u duhovnoj tehnici umetnika originalno i neuništivo, i sami zapažamo teškoće, a možda i tegobe, našeg poduhvata. Jezikom inteligibilnosti treba opisati tokove akcije. Treba se što više približiti umetniku, preneti se u nj; odstraniti međutim, iz njegove prirode sve ono što ne spada u osobine umetnika, zar to ne znači lišiti ga njegove bogate čovečanske prirode? Hoće li se, možda, dok pokušavamo da istaknemo njegovo dostojanstvo mislioca — ali mislioca *izvesne* ideje — osetiti ponižen? pa ipak, tek ako se držimo ovog puta — i samo njega — bez i najmanjeg odstupanja, postoji mogućnost da dopremo do istine. Umet-

nik nije ni estetičar, ni psiholog, ni istoričar umetnosti; on može da bude sve to zajedno, i u tome je njegovo preimućstvo. Samo, život oblika u njegovom duhu nije isto što i život oblika u ovim kategorijama duhova; on čak nije jednak ni sa onom vrstom života oblika, koji se naknadno, i sa mnogo dobronamernosti i naklonosti, razvija u duhu izuzetno obdarenog gledaoca.

Da li se, dakle, taj život odlikuje obiljem i intenzitetom slika? Skloni smo isprva da u to poverujemo, da zamislimo duh umetnika skroz ispunjen i ozaren čarobnim halucinacijama; i čak da umetničko delo posmatramo kao gotovo pasivnu kopiju jednog „unutrašnjeg“ dela. U izvesnim slučajevima, ovo i može biti tačno. Uopšte uzev, bogatstvo, snaga i sloboda slika nisu, međutim, isključiva odlika umetnika, koji ponekad može biti i veoma oskudan u ovom pogledu; dok se među drugim ljudima ljudi sa ovim darovima češće sreću nego što se to obično misli. Svi maštamo. U svojim snovima izmišljamo ne samo jedan niz okolnosti, jednu dijalektiku događaja, nego i bića i jednu prirodu, jedan prostor s nametljivom i prividnom autentičnošću. Slikari smo i dramaturzi — iako bez takvih pretenzija — niza bitaka, pejzaža, scena iz lova ili otmice; tvorci smo jednog vlastitog noćnog muzeja neočekivanih remek-dela, čija neverovatnost leži u načinu fabuliranja, ali se ne odnosi na solidnost masa ili vernost tonova. Svakom od nas, podjednako, sećanje daje jedan bogat repertoar. Kao što budno sanjanje rađa dela vizionara, odgoj sećanja obrazuje kod izvesnih umetnika jedan unutrašnji oblik koji nije slika u pravom smislu reči, niti čista

uspomena i koji omogućava umetnicima da izbegnu tiraniju predmeta. Međutim, tako „formirana“, ova uspomena poseduje već posebne osobine; ovde je došlo do izražaja dejstvo jedne vrste pamćenja obrnutog pravca, koje sačinjavaju smišljeni zaboravi. U kakve svrhe i po kakvim merilima smišljeni zaboravi? Stupamo u jednu oblast drukčiju od oblasti pamćenja i imaginacije. Život oblika u duhu, kao što naslućujemo, nije slepa reprodukcija života slika i uspomena.

Slike i uspomene zadovoljavaju se sobom; one stvaraju nepoznate umetnosti koje ne izlaze iz carstva duha. One ne moraju napustiti tu polutamu da bi stekle punoću, jer sumrak pogoduje njihovom sjaju i njihovoj trajnosti. Plahovita umetnost slika, što poseduje svu nestalnost slobode; lukava umetnost uspomena što lagano ucrtava fuge u vremenu. Oblik želi da napusti tu oblast; eksteriornost je, kao što smo videli, njegov unutrašnji princip; a život u duhu pripremni je stupanj za život oblika u prostoru. Čak i pre no što će se odvojiti od misli i ući u prostor, u materijal i u tehniku, oblik je već kao takav — prostor, materijal i tehnika. Oblik nije nikada bilo kakav oblik. Kao što svaki materijal ima svoju formalnu vokaciju, i svaka forma ima svoju materijalnu vokaciju, koja je već donekle oformljena u unutrašnjem životu. Oblik je tu još uvek nečist, to će reći nestalan, i sve dok se ne rodi — odnosno dok ne zauzme mesto u spoljnom svetu — on se neprestano kreće u veoma finoj mreži preobražaja u čijem rasponu osciluju njegovi eksperimenti. Time se baš i razlikuje od slika sna, koje su strogo dosledne i celovite. Oblik liči na one crteže za

koje bi se reklo da pred našim očima traže svoju konturu i svoju ravnotežu i čija nam se mnogostruka nepokretnost javlja kao pokret. Iako se, međutim, još uvek ne pokoravaju jednom izboru koji će ih fiksirati, ovi različiti vidovi oblika nisu ni neodređeni, ni proizvoljni. Bilo da je samo namera, želja ili slutnja, ma koliko da je malen ili nestalan, oblik zahteva i poseduje svoje tehničke atribute, svoje tehničke odlike, i svoj tehnički prestiž. U duhu, oblik je „tuš", rez, površina, pravolinijska crta, uobličen, slikan predmet, raspored masa u određenom materijalu. On ne postoji kao apstrakcija; on nije stvar po sebi. On angažuje čulo pipanja i čulo vida. Kao što muzičar ne čuje u sebi *sastav* svog muzičkog dela i jedan odnos ritmova, nego zvukova, instrumente i orkestar, ni slikar ne vidi u sebi apstrakciju svoje slike, već tonove, modelovanje, „tuš". Ruka u njegovom duhu ne miruje. U apstraktnom, ona stvara konkretno, i u bestežinskom težinu.

Uviđamo još jedanput duboku razliku koja život oblika razdvaja od života ideja. U oba primera postoji jedna zajednička crta kojom se i jedan i drugi razlikuju od života slika i života uspomena: oba su namenjena akciji, oba stvaraju izvestan red odnosa. Jasno, je, međutim, da ukoliko postoji jedna tehnika ideja, i, štaviše, ukoliko je moguće odvojiti ideje od njihove tehnike, ovakva tehnika uzima jedino samu sebe kao vlastito merilo, dok je njen odnos sa spoljnim svetom takođe ideja. Umetnikova ideja jeste oblik, a i njegov afektivni život uzima isti vid. U njemu nalazimo nežnost, nostalgiju, čežnju, srdžbu i mnoga druga, fluidnija i skrovitija osećanja, koja često, ali ne i oba-

vezno, imaju više bogatstva, osobenosti i suptilnosti nego što je to slučaj kod ostalih ljudi. Umetnik duboko ponire u celokupnost života i napaja se iz njegova vrela. On je čovek, a ne profesionalac. Ovim mu ne zakidamo ništa. Njegovo preimućstvo, međutim, leži u sposobnosti da zamišlja, da se seća, da misli u oblicima. Potrebno je ovom gledištu dati njegov pun raspon, i to u dva pravca: oblik nije alegorija ili simbol osećanja već njegova vlastita aktivnost; oblik pokreće osećanje. Dodajmo, ako hoćete, da se umetnost ne zadovoljava time da osećanja zaodene jednom formom, nego da u senzibilnosti probudi formu. No bilo gde se postavili, moramo se uvek vratiti obliku. Kada bismo nameravali, što nije naš cilj, da ustanovimo jednu psihologiju umetnika, morali bismo analizirati jednu formalnu imaginaciju, jedno formalno pamćenje, jednu formalnu senzibilnost i jedan intelekt formalnog reda; trebalo bi još da definišemo sve postupke pomoću kojih život oblika u duhu širi jedan čudesni animizam što, polazeći od stvari iz prirode, preobražava ove stvari u nešto imaginarno u nešto što pripada svetu uspomena, misli i senzibiliteta; uvideli bismo da su ti postupci „tuševi" i njihov intenzitet, tonovi i valeri. Bekonovska definicija umetnika kao *homo additus naturae* neodređena je i nepotpuna, jer nije jedino u pitanju bilo koji čovek, čovek uopšte a nije reč ni o prirodi koja je odvojena od čoveka i koja ga prima s nesavladljivom pasivnošću. Oblik posreduje između ova dva člana. Čovek u pitanju, čovek o kome je reč oblikuje tu prirodu; pre no što će se latiti njene obrade, on je zamišlja, on je vidi kao oblik. Barkrorezac je vidi kao bakrorez i bira u njoj ono što mu

tehnički najviše odgovara; Rembrant — štalsku lampu čijom svetlošću obasjava dubine Biblije; Piranezi — rimsku mesečinu, u čije svetlosti i senke naizmenično utapa ruševine, i koja mu, kao pozorišnom slikaru, najviše pogoduje u izgrađivanju obmana i zanosa pozorišne perspektive, što ne bi bio slučaj s dnevnom svetlošću. Slikar valera voli gustu maglu i kišu koje usklađuju te valere i vidi sve kroz jedan vlažan zastor; dok kolorista Tarner u svojoj akvarelističkoj čaši posmatra desetostruki, prelomljen pokretljiv sunčev lik.

Nije li to, međutim, prihvatanje pretpostavke da je život oblika u duhu vođen jednom strogom i savršenom doslednošću, da se tu ispoljava neka neizmenjiva predodređenost, čija bi posledica bila određivanje jedne nove ljudske vrste, naporedo s ovom koju poznajemo, koja bi bila građena na jedan poseban način i posvećena svojoj sudbini, kao što to može biti jedna životinjska vrsta između ostalih vrsta? Odnosi života oblika sa drugim aktivnostima duha nisu konstantni i ne mogu se definisati jednom zasvagda. Kao što moramo poznavati tehničke interferencije da bismo razumeli igru oblika u materijalu, moramo takođe imati fino osećanje za raznovrsnost strukture i karaktera u ustrojstvu duhova. U izvesnim duhovima preovlađuje sećanje: kod podražavatelja ono sužava polje metamorfoza, dok kod virtuoza ne oslabljuje njihovu intenzivnost. Kod vizionara neodoljivost i iznenadnost slike naglo se nameću životu oblika. Postoje i mislioci oblika, koji se trude da oblik misle kao misao i da njegov život ravnaju po životu ideja. Čak i da razmotrimo celu skalu temperamenata, ne bi nam bilo teško za-

paziti da se ova manje-više odražava u životu oblika, zbog čega ćemo u izvesnom momentu naše analize doći uvek u iskušenje da pribegnemo jednoj vrsti grafologije.

Samo, na ovu raznovrsnost odnosa između čoveka u umetniku i samog umetnika nadovezuje se i druga raznovrsnost, koja je isključivo formalnog karaktera. Insistirali smo napred na pojmu formalne vokacije materijalā umetnosti, podrazumevajući pod tim da ovi materijali nose u sebi izvesnu tehničku namenu. Ovoj vokaciji materijala, ovom tehničkom pozivu odgovara izvesna vokacija duhova. Kao što smo zapazili, život oblika nije jednak u ravnom prostoru majstora mozaika i u Albertijevom konstruisanom prostoru; u prostoru — granici romanskog vajara i u prostoru — sredini Berninija; on nije jednak u materijalima slikarstva i u materijalima vajarstva, u delu rađenom pastom ili u glasiju[25], u klesanom kamenu ili u livenoj bronzi; on nije jednak u drvorezu ili u bakrorezu. Dakle, izvesnoj vrsti oblika odgovara izvesna vrsta duhova. Nije nam dužnost da ispitujemo razloge te podudarnosti, ali je izuzetno važno da je konstatujemo. Još jedanput, sve se to događa u životu, tj. u jednom neravnomernom kretanju, i to eksperimentalnim putem, sticajem okolnosti ili čak i slučajno. Ovde ne opisujemo fenomene fizičkog reda koji se mogu ponoviti u laboratoriji, nego složenije pojave čija opšta krivulja obuhvata mnoge oscilacije: te greške, ta ponavljanja, ti promašaji, narušavaju putanju krivulje, ali ne skreću krivulju sa njenog

---

[25] Glasi (fr. glacis) — premazivanje stakličastim slojem.

pravca, nego je čak i učvršćuju. Vajari koji vide kao slikari, slikari koji vide kao vajari ne daju samo dokaze za princip interferencija; oni potvrđuju snagu vokacije samim načinom njenog otpora u slučaju suprotstavljanja njenim zahtevima. U izvesnim slučajevima, vokacija zna ili naslućuje svoj materijal, vidi ga, ali ga još uvek ne poseduje. Ovo dolazi zbog toga što tehnika nije nešto dovršeno; potrebno joj je životno iskustvo, neophodno joj je samousavršavanje. Mladost Piranezija pruža nam izvanredan primer tog nestrpljivog predosećanja koje želi da što pre upozna i da pretekne dotadašnja iskustva. Kao đak kod jednog dobrog hladnog i sposobnog gravera, Sicilijanca Đuzepa Vazija[26], Piraneze je od svog majstora uzaludno zahtevao tajnu „istinskog“ bakroreza, i kako ovaj, u granicama svojih sredstava, nije mogao da mu ispuni želju, to je, priča se, kod učenika izazvalo najogorčeniji bes. Posedujemo jedno slavno svedočanstvo o tom sukobu između jedne plahovite vokacije i jednog materijala koji još nije potpuno pronađen — to su bakrorezne skice *Zatvorenika*. One već i ovde imaju čvrst skelet, ali ostaju na površini bakarne podloge. Istina, one još nisu stekle i definisale vlastitu supstancu. Čini nam se, zato, da posmatramo dleto kako se kao zahvaćeno vrtlogom kreće u svim pravcima sa jednom grozničavom užurbanošću, a ipak ne uspeva da načne materijal, da ga zapara. Ono veličanstveno seje prve crte ovih golemih konstrukcija, koje još nisu zadobile svoju težinu i svoju punoću. Dvadeset godina kasnije,

---

[26] Giuseppe Vasi (1710—1782); italijanski slikar, arhitekta, bakrorezac i arheolog.

slikar im se vraća, prepravlja ih, natapa ih senkom; reklo bi se da ih ne izrezuje u bronzanoj podlozi svojih ploča, nego u kamenu jednog podzemnog sveta. Posedovanje je ovde potpuno, apsolutno, te možemo izmeriti razmak.

Život oblika u duhu nije, dakle, jedan formalni vid života duha. Oblici teže da se ostvare, i to stvarno i postižu; oni stvaraju jedan svet koji dejstvuje i reaguje. Svoje delo umetnik drukčije vidi od nas, kojima je nužan napor da bismo mu bili slični: on ga posmatra iz središta oblika, ako se tako možemo izraziti, i iz središta samog sebe. I kao samostalni, oblici i dalje žive, podstiču akciju, potčinjavaju onu istu akciju koja ih je izazvala, da bi je uvećali, potvrdili i prilagodili. Oblici su stvoritelji univerzuma, umetnika i samog čoveka. Da bismo podrobnije opisali ove odnose, potrebno je da povećamo broj zapažanja, da ustanovimo jednu bogatiju i podesniju terminologiju od ove kojom raspolažemo. Već se i sada naslućuje širina i složenost perspektiva. Ovaj unutrašnji život odvija se u više ravni, koje su međusobno povezane mostićima, hodnicima i stepenicama. Pun je ličnosti koje dolaze i odlaze, penju se i spuštaju, natovarene čudnim bremenima. Te ličnosti hoće da po svaku cenu napuste skrovišta i teže sunčevom sjaju, pa se često, obasjane jednim novim sjajem i pripremljene za jedan novi mađijski život, vraćaju iz zemaljskih krajeva u koje su stupile. Što se više troši, time postaje bogatiji ovaj život, ovo objašnjava što se starost umetnika toliko razlikuje od staračke nemoći običnog čoveka.

Da ukratko ponovimo: oblici daleko više menjaju sposobnosti i pokrete duha nego što

im daju specijalnu namenu. Od tih sposobnosti i pokreta duha oblici nisu primili samo obeležja nego obojenost. Oblici su manje-više intelekt, imaginacija, pamćenje, senzibilitet, instinkt, karakter; oni su manje-više snaga mišića, gustina ili fluidnost krvi. Ali, oni deluju na ove činioce kao odgajivači i ne daju im ni trenutak odmora; oni u čoveku sa životinjskim nagonima stvaraju jednog novog, mnogostrukog i celovitog čoveka. Oni poseduju stvarnu težinu, težinu materijala umetnosti; oni u misli uspostavljaju jedan prostor, koji nije bilo kakav prostor s obzirom da je voljan i hotimičan; oni objavljuju jednu dijalektiku, koja ne znači puku igru duha, jer je tehnika stvaralačka aktivnost. Na raskršću psihologije i fiziologije, oblici izrastaju pred nama s dostojanstvom siluete, mase ili tona. Ako i za trenutak prestanemo da ih posmatramo kao konkretne i aktivne snage, uveliko umešane u materijal i prostor, naći ćemo u duhu umetnika samo embrione slika i uspomena, ili tek nagoveštaje instinkata.

Iz gornjih zapažanja možemo izvući izvesne zaključke od kojih se neki odnose na svakodnevni život umetnika, a drugi na duhovne grupe ili rodove. Aktivnost sposobnih i obdarenih ljudi sačuvaće zauvek neko tajanstveno preimućstvo, neki skriveni element, a ključ za razjašnjenje ovih pojava tražićemo uvek u pojedinostima iz života ovih ličnosti. Događaj i anegdota služiće nam stalno kao dokumentarna i romaneskna građa. Pravićemo od njih portrete svojih junaka, svoje istinite legende; čak i na jednoj nejasnoj i nesigurnoj podlozi mi ćemo i dalje prikazivati u blještavom svetlu neiscrpno bogatstvo biografija.

Tačno je da svaki ljudski život ima svoj roman, odnosno jedan niz i splet doživljaja; ovi događaji, međutim, nemaju nekog neograničenog broja pa bi se mogao sastaviti njihov spisak, kao što je to spisak dramskih situacija; mnogo je promenljiviji, međutim, sam ton ovih doživljaja zavisno od toga kako im ljudi kasnije prilaze. Svi smo mi u jednom položaju koji je analogan situaciji romana kao književne vrste, koja je u suštini veoma oskudna i koja, još od svojih početaka života u društvu, ponavlja veoma uzan krug tema. Međutim, kakvo obilje metamorfoza kakva raznovrsnost tipova, mitova, atmosfere i tonova na toj oskudnoj podlozi! I mi takođe, u tom krugu u kome ima tako malo nepredviđenog, stvaramo svoje mitove, svoj stil, sa manje-više reljefnosti i dostojanstva. Tako postupa umetnik sa svojim romanom koji nije bogat događajima. Ograničen samo na policijski dosije, na belešku u rečniku, roman umetnikova života je tako oskudan u zbivanjima. Pogledajmo Šardena[27], koji je srećan u jednoj skromnoj sredini jednog ograničenog i gotovo priprostog građanskog staleža; pogledajmo Delakroa u njegovom samotničkom ateljeu; pogledajmo Tarnera što se namerno povukao u tajnost da bi se zaštitio od okoline. Kao da svode svakodnevni život na jednu trajnu odsutnost, da bi bolje uhvatili najvažnije događaje što dolaze iz života oblika. Dovoljna im je i najmanja pozornica. Ako je proširuju, čine to na zahtev oblika u duhu. To uslovljava njihova putovanja, koja za umetnike nisu samo prostorno već i vremensko prenošenje. Otuda, kao

---

[27] Jean-Baptiste Simeon Chardin (1699—1779): francuski slikar.

što ćemo videti, i stvaranje neophodnih sredina. Ponekad postoji dvostruki život, što izvanredno zapažamo na primeru Delakroa. Čin njegova života odigrava se između četiri zida jednog gotovo nepristupačnog kutka, a njegovo sporedno ljudsko bitisanje odvija se drugde. Noću, on je u društvu, danju, na svom poslu, na herojskom planu. Običan čovek u njemu voli poeziju i muziku, koje ponajmanje odgovaraju njegovom slikarstvu, dok čovek „od ukusa" ne može da se odrekne tog sablažnjivog slikarstva; pošto, međutim, u njemu postoji i mislilac, to i objašnjava kako zajedno i tesno povezani žive u Delakrou oba dvojnika. Nema teksta koji bolje od njegovog *Dnevnika* prikazuje gospodstvo oblika nad duhom: jedan sposoban i obdaren čovek predaje im se u potpunosti. Istina je da izvesne umetničke egzistencije kao da traže događaj, kao da mu hitaju u susret, kao da se predaju vremenu sa žarom koji poriče i samo gospodstvo oblika: tako Rubens, kao organizator svetkovina i kao poslanik, dopušta sebi luksuz da slika žive Rubense; ovaj rod duhova uzima uvek spoljni život kao plastičnu građu, kojoj rado, putem svečanosti, parada i balova, daje svoj oblik. Sam život istupa ovde kao supstanca umetnosti. Uopšte uzev, umetnik stoji pred životom kao Leonardo da Vinči pred oronulim zidom koji je načeo zub vremena, rastočile zime i potresi, čiju su boju voda i kiša razlile, a temelje izbrazdale pukotine. Običan smrtnik vidi tu jedino tragove vremenskih nepogoda. Umetnik tamo nazire, izdvojene ili pomešane, ljudske figure, bitke, pejzaže, naselja u dimu i prahu — jednom reči oblike. I ti se oblici nameću njegovom aktivnom

oku, koje ih razaznaje i rekonstruiše. Oni se na isti način nameću, ili se bar moraju nametati, i prilikom analize umetnikova života, gde se kao činjenica pre svega javlja oblik. Tako Rembrantovu biografiju ne možemo ispitati na isti način kao biografiju gradonačelnika Siksa, niti Velaskezovu opisati po uzoru na biografiju Filipa IV, niti Mijeovu skrojiti od istog sukna od kojeg je i biografija Karla Belog, koji je ipak, ali na svoj način, i sam umetnik.

Ukoliko treba tražiti vezu i odnose između svih tih umetnika videćemo da su, i za njihova života, ove veze i odnosi manje uslovljeni okolnostima negoli afinitetima prema oblicima. Tvrdeći da izvesnom redu oblika odgovara izvestan red duhova, mi nužno dolazimo do pojma duhovnih rodova ili, tačnije, formalnih rodova. Nije dovoljno reći da postoje mislilački orijentisani, senzibilni, imaginativni, melanholični, plahoviti tipovi i bilo bi zato opasno da ove naravi i karaktere iznutra međusobno uskladimo. Treba poći od fenomena u prostoru. Zar se ovi fenomeni ne uzimaju u obzir kada treba definisati i razvrstati u grupe druge ljude? Samo, tragovi opšte aktivnosti brzo nestaju i u početku su veoma pomešani. Ipak, svaki je čin gest, a svaki gest pismo. Ovi gestovi, ova pisma imaju za nas prevashodnu vrednost; pa, ukoliko je tačno, kao što Džems tvrdi, da svaki gest vrši na život duha uticaj koji je jednak uticaju bilo kojeg oblika, svet koji je umetnik stvorio dejstvuje i na umetnika, deluje u njemu, a dejstvuje i na ostale ljude. Stvaranje sveta stvara tvorca. Jedna statička i mehanička koncepcija tehnike koja bi isključivala metamorfoze dovela bi nas do brkanja pojmova ško-

le i roda: čak ni u jednoj istoj školi, čak i uz primenu istih prosedea, postoji razlika u formalnoj vokaciji; čak i tu potpuno novi ili obnovljeni oblici uveliko su zaokupljeni sopstvenim usavršavanjem; čak i tu akcija teži da nastane i da se razvije. Tada se ljudi istog soja prepoznaju i sporazumevaju. Na ove odnose može još uticati ili im pomagati i uzajamno prijateljstvo između ličnosti, ali se igra receptivnih i elektivnih afiniteta u svetu oblika ispoljava u jednoj drugoj oblasti, koja nije oblast simpatija, koje, istina, mogu da pogoduju ili da se protive toj igri. Ovim afinitetima vreme nije ni okvir, ni granica. Oni se u njemu neograničeno šire. Svaki je čovek najpre svoj savremenik i savremenik svoje generacije, ali je, takođe, i savremenik duhovne grupe kojoj pripada. Tim pre umetnik, jer za njega preci i prijatelji nisu uspomena, nego prisutnost. On ih vidi pred sobom, žive kao nikada pre. Time se naročito objašnjava uloga muzeja u XIX veku: muzeji su pomogli duhovne rodove da se oforme i da se povežu, bez obzira na vreme i prostor. Čak i u periodima i u zemljama gde su svedočanstva i primeri razbacani, čak i kada stupanj stilova nameće jednu kanonsku krutost, čak i u društvenim sredinama s najstrožim zahtevima, snažno se ispoljava raznovrsnost duhovnih rodova. Pa i epohu koja se najodlučnije odriče prošlosti sačinjavaju ljudi koji imaju pretke. Vremena i sredine što se ne poklapaju sa istim strogo-istorijskim kategorijama zauzimaju, tako, mesto u samoj istoriji; u njima se rađaju i razvijaju rase, koje nisu rase koje antropologija poznaje. One mogu biti, ili ne biti, svesne svog postojanja, ali one postoje. Da

bi postojale, nije im potrebno da se međusobno poznaju. Između majstora koji nikada nisu imali ni najmanjeg dodira i koje sve — priroda, razmak, vekovi — razdvaja, život oblika uspostavlja tesne veze. Time se, još jedanput, ograničava učenje o uticajima: ne samo da uticaji nisu nikada pasivni, nego i nije potrebno da se na njih obavezno pozovemo da bismo objasnili srodnosti koje se javljaju pre tih uticaja i nezavisno od bilo kakvog dodira s njima. Za nas je proučavanje ovih umetničkih rodova kao takvih neophodno potrebno. Nabrojali smo uzgred neke od odlika koje poseduju ovi rodovi, baveći se ispitivanjem jednog od njih — rodom vizionara — koji je možda i najlakše shvatljiv. Ali, da bi se ovo ispitivanje izvelo u svim svojim pravcima, neophodno je, kao što smo već zapazili, poznavanje odnosa oblika i vremena.

5

Oblici u vremenu

U ovoj tački naših istraživanja nailazimo na otpor različitih doktrina, pa čak i u nama samima, na protivljenje misli. Kakvo je mesto oblika u vremenu; kako se oblik ponaša u njemu? U kojoj je meri oblik vreme, a u kojoj nije? S jedne strane, umetničko delo je bezvremeno; njegova aktivnost i njegovo samopotvrđivanje odvijaju se pre svega u prostoru. S druge strane, ono dolazi pre ili posle drugih dela. Njegovo nastajanje nije nešto trenutno, nego je plod jednog niza eksperimenata. Govoriti o životu oblika, znači, nužno, dočarati predstavu sukcesivnosti.

Ali, ideja sukcesivnosti podrazumeva različite koncepcije vremena. Vreme se, naizmenično, može tumačiti kao jedinica za merenje i kao kretanje, kao niz nepokretnih činilaca i kao neprekidni pokret. Istorijska nauka rešava ovu antinomiju pomoću izvesne strukture. Ispitivanju prošlosti — kome nije cilj ovakva konstrukcija vremena — potrebna je takođe ta struktura. Ovo se ispitivanje odvija po jednom

planu, to će reći u određenim okvirima i u utvrđenom poretku merila i odnosa.

Za istoričara organizacija vremena počiva, kao i sam naš život, na hronologiji. Nije sve u tome da znamo da događaji dolaze jedni posle drugih, oni se smenjuju u izvesnim intervalima. I sami ti intervali dopuštaju ne samo jedan redosled nego, uz izvesna ograničenja i jedno tumačenje. Odnos dva događaja u vremenu nije isti, zavisno od toga da li oni stoje u većoj ili manjoj vremenskoj udaljenosti. Postoji u tome nešto analogno odnosima između predmeta u prostoru i na svetlosti, analogno njihovoj relativnoj veličini, projekciji njihovih senki. Vremenski znaci nemaju čisto numeričke vrednosti. Oni nisu podeoci koji obeležavaju rastojanja jednog indiferentnog prostora. Dan, mesec, godina imaju početak i kraj, koji su promenljivi, ali stvarni. Oni nam pružaju isto toliko svedočanstva o autentičnosti naših merila. Istoričar jednog sveta koji bi stalno bio obasjan istom svetlošću, sveta koji bi bio bez dana, bez noći, bez meseci, i bez godišnjih doba, mogao bi da opiše samo jednu manje-više potpunu sadašnjost. Iz samog okvira našeg života potiče to merilo vremena; istorijska tehnika u ovom pogledu samo imitira prirodni poredak.

To je razlog koji nam, budući da smo potčinjeni jednom neizbežnom i svestrano utvrđenom redu, služi kao izvinjenje za sve ozbiljne greške proistekle iz nerazlikovanja između hronologije i života, između znaka i događaja, između mere i akcije. Mi uporno odbijamo da odbacimo izohronu koncepciju vremena, jer ovim ujednačenim merama ne pripisujemo samo jednu metričku vrednost, koja je neosporna,

nego i neku vrstu organskog autoriteta. Od merila, one postaju okviri, a od okvira — tela. Mi personifikujemo. Nema u tom pogledu ničeg zanimljivijeg od pojma stoleća. Teško da iko od nas može zamisliti vek drukčije nego kao živo biće, teško da mu može poreći sličnost sa samim čovekom. Svako nam se stoleće javlja u svojoj boji, sa svojom fizionomijom, ima senku određenog obrisa. Možda nije sasvim nedopušteno dati oblik ovim velikim istorijskim pejzažima. Jedna značajna posledica ovog organicizma sastoji se u tome što početak svakog veka posmatramo kao neku vrstu detinjstva što prelazi u mladost, koju smenjuje zrelo doba, a potom staračka nemoć. Možda, kao jedan čudan rezultat istorijske svesti, ovaj oblik počinje na kraju da deluje na jedan konkretan način. Zbog toga što se često služi ovim oblikom, zbog toga što ga otelovljuje, i što različite periode tog niza od stotinu godina posmatra kao različita životna doba čoveka, zatvorena krugom rođenja i smrti, čovečanstvo stiče naviku da živi prema podeli na vekove. Ova kolektivna fikcija deluje i na rad istoričara. Ali ako se složimo da je oko 1900. godine, na primer, opšte mišljenje moglo „stvoriti" pojam „kraja veka", teško se može prihvatiti mišljenje da kraj ili hronološki početak bilo kog veka neizbežno koincidira s početkom ili krajem jedne istorijske aktivnosti. Studije naših savremenika nisu ipak lišene te „vekovne" mistike; da bismo se u to uverili, dovoljno je da pregledamo predmetni sadržaj izvesnog broja savremenih dela.

Koncepcija koju smo upravo izložili ima nečeg monumentalnog; ona organizuje vreme kao arhitekturu, ona ga raspoređuje, kao što se ra-

spoređuju mase jedne građevine po jednoj datoj ravni, u stabilne hronološke sredine. Ovo je, takođe, vreme muzeja, vreme razdeljeno po salama i vitrinama. Ovakva koncepcija teži da istorijski život saobrazi određenim okvirima i čak da tim okvirima pripiše aktivnu ulogu. U dubini našeg bića, međutim, mi ne zaboravljamo da vreme predstavlja zbivanje i korigujemo sa manje ili više uspeha koncepciju monumentalnosti vremena, koncepcijom fluidnosti vremena i plastičnosti trajanja. Treba konstatovati da jedna generacija predstavlja kompleks u kojem naporedo postoje sva životna doba čoveka; da jedan vek može biti kraći ili duži, da periodi prelaze jedni u druge. Osnovni element hronologije — datum — omogućava da svedemo na pravu meru sve ove preteranosti u merenju. U tome je sigurnost istoričara.

Ovo ne znači da mistika, koja utiče na pojam veka, ne deluje takođe i na pojam datuma, shvaćenog kao atraktivni pol, kao sila po sebi. Samo, jedan isti datum sadrži krajnju raznovrsnost mesta i krajnju raznovrsnost aktivnosti, a u jednom istom mestu veoma raznovrsne aktivnosti: političko, ekonomsko i društveno uređenje, zatim stanje umetnosti. Istoričar koji vidi događaje u vremenskom redosledu, vidi ih takođe i u njihovom prostornom rasporedu i sinhronizovane, kao što muzičar vidi jednu partituru za orkestar. Istorija nije jednosmerno i čisto sukcesivno kretanje; možemo je posmatrati kao jednu slojevitu celinu istodobnih vremenskih ravni. Iz činjenice da su različiti oblici aktivnosti istovremeni — što će reći, obuhvaćeni istim trenutkom — ne proističe da se svi nalaze na istom stupnju razvitka. I u istoj vremenskoj

situaciji, politika, ekonomija i umetnost ne zauzimaju isti položaj na svojim odgovarajućim krivuljama, a linija koja ih spaja u jednom datom trenutku najčešće pokazuje jednu sinusoidu. U teoriji — ovo lako usvajamo; u praksi — događa nam se da popustimo pred zahtevom neke unapred ustanovljene harmonije, da posmatramo datum kao žižu, kao stecište. Ovo ne znači da datum to i ne bi mogao da bude, nego da to nije samom svojom definicijom. Istorija, uglavnom, predstavlja sukob između elemenata koji su tek u nastajanju, između onih koji su aktuelni i onih koji su zastareli.

Svaka vrsta aktivnosti potčinjava se vlastitom kretanju, koje je determinisano unutrašnjim zahtevima i koje može biti usporeno ili ubrzano izvesnim dodirima sa sličnim kretanjima. Ne samo da su ova kretanja međusobno različita, već i svako od njih, pojedinačno uzeto, nije jednolično. Istorija umetnosti pruža u jednom istom trenutku sabrane preživelosti i anticipacije oblike sa sporim i zakasnelim razvićem, što se vremenski poklapaju sa smelim i živim oblicima. Jedan pouzdano datiran spomenik može pripadati vremenu koje dolazi pre ili posle njegova datuma, i baš zbog toga je i važno da ga najpre datiramo. Vreme ima nekada kratke a nekada duge talase; hronologija ne služi tome da dokaže postojanost i izohronost pokreta nego da odredi razlike u talasnoj dužini vremena.

Uviđamo, posle ovoga, na koji se način postavlja problem oblika u vremenu. On se javlja dvojako. To je najpre problem unutrašnjeg reda: kakav je položaj dela u formalnom razvoju? Potom, spoljni problem: kakav je odnos tog razvoja s ostalim vidovima aktivnosti? Da

je vreme umetničkog dela vreme celokupne istorije i da se cela istorija kreće istim korakom, pitanje se ne bi postavljalo; ali nije tako. Istorija nije jedan ravnomeran niz harmoničnih slika, nego, u svakoj svojoj tački, predstavlja raznovrsnost, promenu i sukob. U njoj učestvuje i umetnost; a kako je umetnost akcija, ona dejstvuje u istoriji i izvan istorije.

Po Tenu, umetnost je vrhunac *spoljne* konvergencije elemenata. U tom tvrđenju i leži najozbiljniji nedostatak Tenova sistema, koji nam više smeta nego lažna strogost determinizma i njegov sudbinski karakter. Tenova je zasluga što je ispunio vreme, odbijajući da ga posmatra kao neku silu po sebi, iako ono, kao i prostor, predstavlja nešto tek ako je življeno; Tenova je zasluga još i u tome što je tako raskinuo s mitom Boga sa kosom u ruci, tog rušitelja ili stvoritelja, i potražio vezu između raznovrsnih napora čoveka u svom sistemu rase, sredine i istorijskog trenutka, čime je, bez sumnje, ustanovio jednu trajnu tehniku, pogodniju za proučavanje istorije kulture negoli za istoriju umetnosti. Ipak se možemo zapitati da li ovaj veličanstveni ideolog života, postavljajući punoću ljudske civilizacije na mesto aktivne praznine vremena, nije samo promenio mitologiju.

Nije naša dužnost da još jedanput podvrgnemo kritici stari pojam rase, koji je oduvek predstavljao predmet nesporazuma između etnografije, antropografije i lingvistike. Bilo kako da je posmatramo, rasa nije stabilna i nepromenljiva. Ona slabi, raste, meša se. Ona se menja pod uticajem podneblja, a i sama činjenica da je rasa pokretljiva podrazumeva promenu. Stanovništvo sa stalnim naseljima, kao i nomad-

sko stanovništvo, podjednako je izloženo svakovrsnim uticajima. Na svetu ne postoje zabrani čistih rasa. I najstroža primena endogamije ne sprečava ukrštanje. I najzaštićenije ostrvske sredine otvorene su infiltracijama i invazijama. Čak i konstantnost antropoloških znakova ne uslovljava nepromenljivost vrednosti. Čovek i samog sebe menja. Bez sumnje, on ne uništava ove starinske riznice vremena, i to treba imati u vidu. Ove riznice ne predstavljaju jednu potku, jednu podlogu, već više izvesnu obojenost. One unose u složenu ravnotežu jedne civilizacije modulacije i prelive koji su slični istim odlikama po kojima se govorni jezik razlikuje od pisane reči. Istina je da umetnost ponekad daje neobičnu izrazitost ovim riznicama prošlosti. U jednom mirnom pejzažu one izbijaju kao eratičke stene, što svedoče o njegovoj prošlosti. Možemo se složiti s tim da su izvesni umetnici izrazito „etnički", ali to su pojedinačni slučajevi, a ne konstantna činjenica. Jer umetnost nastaje u svetu oblika, a ne u neodređenoj oblasti instinkata. Činjenica da se iz polutame psihološkog života istrže instinkt jednog dela podrazumeva mnoštvo novih dodira i dejstvo novih činilaca. Formalna vokacija deluje, afiniteti se usklađuju, umetnik se priključuje svojoj grupi. Zar i u najjedinstvenijoj rasi ne postoji silna raznovrsnost duhovnih rodova, čije su mreže ispletene preko mreža koje međusobno povezuju rase? Umetnik ne pripada samo jednom duhovnom rodu ili jednoj rasi; on uz to pripada i jednom umetničkom rodu, jer je on čovek koji obrađuje oblike i na kojeg i sami oblici deluju.

Nameće nam se, tako, jedno oprezno ograničenje, još tačnije, jedno pomeranje valera. Ali,

zar nije tačno da izvesne oblasti umetnosti u kojima se napor više pokorava tradiciji i duhu zajednice, kao, na primer, u ornamentici ili narodnom stvaralaštvu, pokazuju čvršće veze između čoveka i njegove etničke grupe? Zar izvesne formalne celine nisu autentičan izraz izvesnih rasa? Zar u prepletu ne postoji slika i znamenje jednog načina mišljenja koji je svojstven nordijskim narodima? Ali preplet i, opštije uzev, geometrijski likovni izraz, podjednako su svojstveni celom primitivnom čovečanstvu. I kada se na početku poznog srednjeg veka javljaju, kada mediteranski antropomorfizam preplavljuju i kvare, to je daleko manje sukob dveju rasa negoli susret dva vremenska stanja, ili, da se jasnije izrazimo, dva stanja u razvoju čoveka. U zabačenim sredinama, narodne umetnosti zadržavaju staro stanje, nepokretno vreme i preistorijska izražajna sredstva, sa jedinstvom koje ne priznaje etnografske i lingvističke podele i kojem jedino daju obojenost pejzaži istorijskog života. Istu primedbu, ali u drugom smislu, možemo staviti romantičarskoj interpretaciji gotske umetnosti; kompleksne, ogromne i senovite gotske katedrale važe kod romantičara kao krajnji izraz jedne rase koja ih je kasno upoznala i koja je teško sledila njihov primer. Romantičari su u njima videli oživljena šumska božanstva, jedan nejasan kult prirode pomešan s verskim žarom. Ova shvatanja još nisu potpuno iščilela; svaka ih generacija kratkotrajno vaskrsava; ona se povremeno javljaju kao kolektivni mitovi, koji u istoriju unose prizvuk legende. Posmatranje oblika, kakvo mi pokušavamo da izvršimo, razara ovu lažnu poetiku,

ovaj izvrnuti program i ističe jednu eksperimentalnu logiku koja ih u svemu opovrgava.

Čovek nije sapet u kalup jedne konačne definicije; on je upućen na veze s okolinom. Grupe koje on obrazuje ne zavise toliko od biološke fatalnosti koliko od slobode smišljene adaptacije, koliko od uticaja jakih ličnosti i od konstantnog dejstva civilizacije. Nacija je i sama jedan dugi eksperiment. Ona je u neprestanom samoispitivanju, u stalnom samoizgrađivanju. Možemo je, stoga, posmatrati kao umetničko delo. Kultura nije refleks, nego jedno progresivno osvajanje i jedno stalno obnavljanje. Ona, kao i slikar, pribegava crtanju i bojenju koji obogaćuju sliku. Tako se ocrtavaju na tamnoj pozadini rasa razni portreti čoveka — dela tog istog čoveka; tako se pojavljuju načini života koji već predstavljaju pejzaže i eksterijere i koji i sami „oblikuju" prostor, materijal i vreme. Nacionalne grupe teže da postanu duhovni rodovi. Zato one naročito vole izvesne oblike. Različiti stadijumi stilova ne smenjuju se kod njih s istom ravnomernošću. Kod izvesnih naroda nalazimo tako u baroknom stadijumu klasičnu meru i klasičnu stabilnost, dok se kod drugih u čistoti klasicizma naziru akcenti baroka.

Može se, dakle, opravdano tvrditi da nacionalne škole ne predstavljaju jedino okvire. Ali, kroz ove grupe, i iznad njih, život oblika obrazuje neku vrstu pokretljive zajednice. Postoji jedna romanska, jedna gotska, jedna humanistička i jedna romantičarska Evropa. U pripremi onog što se kod nas naziva srednjim vekom, Zapad sarađuje s Istokom. U istorijskom toku ima perioda u kojima ljudi u isto vreme misle iste oblike. Uticaj je, u tom slučaju, samo in-

strument afiniteta, pa se može reći da se i ne javlja izvan ovih. Da bi se razumelo kako nastaju i nestaju ovi nestabilni istorijski trenuci savršene saglasnosti, možda ne bi bilo naodmet da se prihvati stara sensimonistička podela epoha na kritičke i organske epohe, od kojih se prve odlikuju protivrečnom mnogostrukošću eksperimenata, a druge konstantnošću postignutih rezultata. Ali, i u svakoj organskoj epohi — koja u osnovi ostaje kritička — održavaju se ipak i plodovi s ranim i plodovi sa zakasnelim sazrevanjem.

Ni razlike ljudskih grupa, ni kontrasti stoleća ili epoha nisu dovoljni da nam objasne neobične impulse koji ubrzavaju ili usporavaju život oblika. Kompleksnost činilaca je od naročitog značaja. Ona može dejstvovati i u suprotnom pravcu. Proučavanje porekla francuskog plamenog stila pruža nam jedno zanimljivo svedočanstvo tih neujednačenosti. Po izvesnim autorima, one se objašnjavaju engleskim uticajem za vreme stogodišnjeg rata. Po drugim, francuska arhitektura XIII veka sadrži već princip plamene umetnosti — svinuti luk. Obe su postavke podjednako tačne. Doista je tačno da svinuti luk implicitno postoji u kompoziciji izvesnih starijih francuskih arhitektonskih oblika i da spoj izlomljenog luka i donjeg polulukа sa četvorolista daje njegov savršen obris; istina je, međutim, da ga francuska umetnost ne ističe, nego, naprotiv, sputava i prikriva kao princip koji je suprotan stabilnosti arhitekture i monumentalnom jedinstvu efekata. Međutim, stilski razvoj u Engleskoj počev od druge polovine XIII veka približava se baroku; on obiluje krivim linijama i svinutim lukovima, on potvrđuje i odre-

đuje jedan novi stadijum arhitekture, kojeg se, uostalom, mora uskoro odreći. Istorijski susret dva različita stadijuma, dve nejednake brzine razvoja ne izaziva u francuskoj umetnosti jednu revoluciju unošenjem stranih činilaca, već, tačnije, prouzrokuje jednu mutaciju koja vaskrsava izvesne stare i skrivene oblike dajući im novu žestinu.

Pitanje, uostalom, nije nipošto lako. Da bismo ga u celosti obuhvatili, nije dovoljno da tu i tamo uporedimo stadijume jednog stila, da proučimo modalitete i efekte njihovog dodira. Treba, uz to, ispitati i delove koji ni sami nisu obavezno sinhronizovani. Engleska je zadugo verna koncepciji masa kakvu nalazimo u normandijskoj umetnosti, iako, kad je u pitanju oblik lukova, odmiče daleko napred, tako da je ujedno i istovremeno jedna poletna i jedna konzervativna umetnost.

Analogne primedbe mogu se napraviti povodom sporosti u evoluciji arhitekture u Nemačkoj. Dok se u Francuskoj množe i povezuju eksperimenti, koji u intervalu od 150 godina prelaze od arhaičnih oblika romanske u dovršene oblike gotske umetnosti, dotle umetnost iz perioda dinastije Otona pliva još uvek u vodama karolinške umetnosti i, s druge strane, nastavlja svoj uticaj na romansku rajnsku umetnost, koja zadržava svoja obeležja čak i pošto je usvojila ogivalni svod.

Ovde kao kočnica ne deluje duh jedne rase, ili duh jednog naroda, nego breme uzora, što su vezani za jednu političku tradiciju, koja i sama predstavlja jednu formu nametnutu paganskoj i drevnoj Nemačkoj od strane tvoraca jednog modernog poretka — formu i program

civilizatora koji su svojim ustanovama u jednom iskonski očuvanom kraju dali odjednom carske razmere. Otuda i ona nemačka opsesija ogromnosti. Nema primera da je arhitektura ikada očiglednije sarađivala na stvaranju jednog sveta, da ga je igde upornije čuvala kroz stoleća. Veličanstveni autoritet uzora i snaga formalne tradicije u svemu su pritiskali nemačku umetnost i usporavali njene metamorfoze, kao, na primer, u arhitekturi. Ipak se ogivalni stil oformjuje pored Ena, i Oaze[28], dakle u jednom zaostalom seoskom ambijentu, gde carstvo nije imalo velik uticaj i nije za sobom gotovo ništa ostavilo. Primenjen bilo gde, gde mu se suprotstavlja romanski svod sa svojim remek-delima, on nije uspeo da išta stvori, ili je tek dao iskvarene oblike. U kraljevskoj oblasti sloboda eksperimenata pogodovala je razvoju gotske umetnosti sve dok njena postignuća nisu ispunila celu oblast i nametnula jedno pravilo koje dopušta manje varijacije.

Ali, zar nismo dužni, međutim, da pri proučavanju odnosa između stilskog i istorijskog razvoja, damo mesta uticaju koji prirodne i socijalne sredine vrše na život oblika?

I pored važnosti fenomena transfera, arhitektura se izgleda teško može zamisliti izvan jedne sredine. U svojim prvobitnim oblicima, ova je umetnost čvrsto vezana za zemlju, podređena porudžbini i verna jednom programu. Ona podiže svoje spomenike u određenim uslovima podneblja i klime, na jednom zemljištu koje je snabdeveno ovakvim a ne onakvim ma-

---

[28] En (Aisne), reka u severnoj Francuskoj, pritoka Oaze. Oaza (Oise), reka, koja izvire u Belgiji, pritoka Sene.

terijalom, u jednom kraju sa određenim osobinama, u jednom bogatijem ili siromašnijem — gušće ili ređe naseljenom gradu, koji oskudeva ili obiluje u radnoj snazi. Ona odgovara zajedničkim potrebama čak i kad pravi privatne kuće. Ona je geografski i sociološki uslovljena i određena. Cigla, kamen, mermer ili vulkanska građa ne predstavljaju isključivo elemente namenjene postizanju određene boje, nego znače elemente strukture. Obilje atmosferskih taloga uslovljava šiljaste krovove, gargule i odvodne kanale na potpornim stubovima. Suva klima omogućava da se umesto krovova postave terase. Jakoj svetlosti odgovaraju senovite crkvene lađe, dok slabo svetlo zahteva mnogobrojne otvore. Nestašica i skupoća zemljišta u prenaseljenim gradovima nameću takav tip građevina kod kojih je osnovica uža a spratovi se stepenasto šire. S druge strane, istorijske sredine, kao što je to slučaj i s okvirima velikih feudalnih država u Francuskoj u XI i XII veku, pomažu širenje različitih vrsta romanskih crkava. Udružena akcija kapetinške monarhije, sveštenstva i gradskog življa u podizanju gotskih katedrala pokazuje kakav presudan uticaj može imati saradnja društvenih snaga. No ta akcija ma koliko da je moćna, ne može rešiti neki problem iz statike ili dati jednu kombinaciju valera. Zidar koji spaja dva kamena rebra što se pod pravim uglom seku ispod severnog zvonika katedrale u Bajeu, zatim majstor što u deambulatorijumu crkve u Morijenvalu postavlja ogivu pod jednim drugim uglom, kao i graditelj hora u Sen-Deniju, — svi oni predstavljaju matematičare što se umesto apstrakcija služe čvrstim telima, a nikako

istoričare koji tumače vreme. Ni najpažljivije proučavanje jedne najhomogenije sredine, ni najzbijeniji snop okolnosti ne razjašnjavaju nam plan lanskih[29] kula. Kao što čovek obradom zemljišta, krčenjem šume, izgradnjom kanala i puteva menja lice zemlje i stvara jednu vrstu vlastite geografije, tako i arhitekta stvara nove uslove za istorijski, za socijalni i moralni život. Ova svojevrsna geografija tvorac je nepredvidljivih sredina. Ona zadovoljava neke i budi druge potrebe. Ona izmišlja jedan svet.

Pojam sredine ne sme se, dakle, usvojiti u njegovom bukvalnom smislu. Treba ga razložiti, uvideti da on znači jednu promenljivu kategoriju, jedan pokret. Iako povezani, geografski. topografski i ekonomski činioci nisu i činioci istog reda. Zbog svoje neosvojivosti Venecija je utočište, a istovremeno i trgovačko mesto koje doživljava procvat zahvaljujući svom pogodnom položaju. Njene su palate bankarske riznice. One obeležavaju porast njenog bogatstva. One se veličanstveno otvaraju tremovima koji su u stvari kejovi i skladišta. Ekonomija se ovde prilagođava topografiji i izvlači od nje najveću korist. Bogatstvo stečeno trgovinom objašnjava ovu obesnu raskoš na fasadama, kao i arapski luksuz jednog grada koji je okrenut i prema Istoku i prema Zapadu. Neprekidna čarolija vode i njenih odblesaka i svetlucanje kristalnih čestica u zraku nadojenom isparenjima, rodili su izvesne snove koji se divotno očituju u uobrazilji pesnika i u toplini kolorista. Ovde ćemo. bolje nego igde, shvatiti genealogiju umetničkog dela; ovde, u tim činiocima sredine i venecijanske etničke mešavine koju ne bismo ipak

[29] Po gradu Lanu (Laon) u Francuskoj.

mogli približno odrediti. Ali Venecija usavršava samu sebe s jednom zapanjujućom slobodom; njen plan je u *sukobu* s elementima; ona na pesku i u vodi postavlja mase rimskog stila, ona u jednom kišnom podneblju pravi orijentalne siluete što odgovaraju jednom sunčanom nebu; ona se pomoću svojih specijalnih institucija, kao što je vodna uprava, i putem podizanja zaštitnih zidova, takozvanih „murazzija", bori stalno s morem, dok se njeni slikari prvenstveno naslađuju pejzažima šuma i planina, i, u potrazi za njihovim zelenim dubinama, odlaze u alpske oblasti.

Dešava se, dakle, da slikar beži iz svoje sredine da bi izabrao drugu. Pošto ju je izabrao, on je preobražava i nanovo stvara; on joj daje jedan univerzalan i čovečanski značaj. Rembrant, koji je u početku slikar medicinskih ceremonija i demonstracionih seciranja, beži iz jedne uglađene, buržoaske i anegdotske Holandije sa strogim moralnim merilima, koja voli kamernu muziku, poliran nameštaj i salone za prijem obložene mermernim pločicama i vraća se Bibliji i njenoj svetloj prljavštini, njenim bezbrižnim odrpancima, njenoj bleštavoj bedi. Postojao je i pre Rembranta amsterdamski geto, ali je trebalo prodreti u njega, potčiniti ga; trebalo je doživeti u njemu, u prnjama portugalskog jevrejskog življa, zebnju Starog zaveta, dok se iz njega rađa Novi zavet, trebalo je užeći apokalipsu svetlosti i sunce što u proročkim podrumima vojuje s tamom. U tom, ujedno drevnom i živom, svetu što je ljubomorno zatvoren i naseljen nomadima, Rembrant je izvan Holandije i izvan vremena. Čak i u getu, on je mogao da bude slikar običaja, hroničar jedne

četvrti; i baš je naročito značajno što ga ne možemo svesti na te razmere. Jasno je da ga je ova izabrana sredina zanimala jedino zbog toga što je ostavljala široko polje njegovim snovima i što ih je podsticala. Oni su u njoj našli životno tlo, oni su u njoj zadobili oblik. Rembrantov svet se prilagođava tom ambijentu, nalazi u njemu podršku koja ga krepi, ali ne ostaje u njegovim granicama. Taj svet donosi pejzaže, svetlost i čovečanstvo koji jesu Holandija ali, jedna natprirodna Holandija.

Slučaj Van Dajka zasluživao bi posebnu analizu. On zalazi u filozofiju portreta, ali neposredno zanima i našu kritičku studiju. Možemo se pitati da li ovaj galski princ slikarstva — zadržaćemo ovaj naziv koji mu daje Fromanten — nije u velikoj meri doprineo stvaranju jedne društvene sredine, što u potpunosti pobija postavke jednog opšteprihvaćenog suda. On živi u jednoj još uvek sirovoj i surovoj Engleskoj, kojom još besne nemiri, koja se predaje nagonima, i pod lakom glazurom dvorskog života čuva apetite *merry Englanda*. On slika njene junake i junakinje sa svojom urođenom otmenošću, čak i kad mu kao modeli služe momčine poput punačkog Endimiona Portera; u onim lepim devojkama, u onim pustolovima visokodruštvene mondenske uglađenosti, on ističe gordost crta, vitešku srčanost, pa čak i onu neizlečivu melanholiju, — sve te odlike koje nosi u sebi, i kojim će, kao jednim dražesnim žigom, obeležiti pesnike i vojskovođe. Tome doprinosi cvet njegova slikarstva, ona skupocena, fina i fluidna građa, ona srebrnasta gama — što sve sačinjava najprijatniju nasladu za oko. Evo ogledala koje on pruža engleskom snobizmu, što se

posle njega iz generacije u generaciju i kroz sve promene mode u njemu zadovoljno ogleda. Jučerašnji modeli trude se da budu slični nekadašnjim portretima, pa bi se reklo da se iza ovih slika, koje predstavljaju uzorke, naslućuje nevidljivo prisustvo tajnog savetnika.

Rasa i sredina nisu nešto što postoji iznad vremena. I jedna i druga znače življeno i oformljeno vreme, pa su zbog toga čisto istorijski činioci. Rasa predstavlja jedan razvitak, podvrgnut neujednačenostima, mutacijama, razmenama. I sama geografska sredina, sa svojom naizgled čvrstom podlogom, podložna je modifikovanju; što se tiče socijalnih sredina, njihova neujednačena aktivnost odvija se takođe u vremenu. Zbog toga istorijski trenutak mora obavezno imati uticaj. Ali, šta predstavlja taj istorijski trenutak? Dokazali smo da je istorijsko vreme sukcesivno, ali da nije čista sukcesija. Istorijski trenutak nije bilo koja tačka na jednoj pravoj liniji, nego jedna kesa, jedan čvor. To nije ni zbir prošlosti, već stecište više oblika sadašnjosti. Postoji li, međutim, nužna podudarnost između istorijskog trenutka rase, istorijskog trenutka sredine i istorijskog trenutka jednog ljudskog života? Nije li, možda, svojstvo umetničkog dela da uhvati, predstavi i, u izvesnoj meri, izazove tu podudarnost? Reklo bi se na prvi pogled da ovde dodirujemo ono što je bitno u odnosu istorija — umetnost. Umetnost bi tako izgledala kao jedan zadivljujući niz hronoloških uspeha, kao transpozicija u prostoru cele jedne game dubokih aktuelnosti. Ali ovo primamljivo gledište predstavlja u suštini jedno površno shvatanje. Umetničko delo je aktuelno i neaktuelno. Rasa, sredina i istorijski trenutak

nisu konstantno i po svojoj prirodi naklonjeni određenom rodu duhova. Duhovni trenutak našeg života ne koincidira nužno s jednom istorijskom neodložnošću i čak joj može protivrečiti. Stadijum života oblika ne poklapa se sa stadijumom društvenog života. Vreme koje donosi umetničko delo ne definiše princip tog dela, ni osobenost njegove forme. Delo je, štaviše, sposobno da se širi u svim svojim pravcima. Umetnik boravi u jednoj oblasti vremena, koja se obavezno ne poklapa s istorijom njegova vremena. On može, kao što smo rekli, da bude revnosni savremenik svog doba i da čak od takvog stava izgradi svoj program. On, s istom takvom postojanošću, može odabrati svoje uzore i modele u prošlosti i da u njoj stvori jednu celovitu sopstvenu sredinu. On može da misaono izgradi jednu vlastitu budućnost, koja se istovremeno protivi i sadašnjosti i prošlosti. Neki nagao poremećaj u ravnoteži njegovih etničkih vrednosti može ga dovesti u kategoričnu suprotnost sa sredinom, s istorijskim trenutkom i probuditi u njemu jednu revolucionarnu nostalgiju. U tom slučaju, on traži svet koji mu je potreban. Istina, postoje umereni i, bar naizgled, skromni stvaralački duhovi koje nam, po deterministićkoj terminologiji, donose takozvane srećne okolnosti. Ti veliki, naizgled jednolični, životni reljefi skrivaju konflikte. Razvoj forme kod Rafaela, tog legendarnog junaka sreće, otkriva krize autora. Savremenost mu nudi najraznovrsnije i najizrazitije protivrečnosti. Ona u njegovoj duši naizmenično budi neku slabost i neku nerazumljivu elastičnost instinkata. Najzad, on smelo unosi u svoju epohu jedno novo vreme i uvodi jednu novu sredinu.

Ova izuzetna moć iznenadiće nas još više ako se setimo da istorijski trenutak umetničkog dela nije obavezno i istorijski trenutak ukusa. Možemo slobodno tvrditi da istorija ukusa verno odražava sociološke činjenice, s tom ogradom što u njih unosi neke neuhvatljive činioce kao što je ćudljivi element mode. Ukus može usloviti sporedna obeležja izvesnih dela: njihov ton, njihov izgled i njihova spoljna pravila. Neka dela uslovljavaju i duboko obeležavaju ukus. Ova saglasnost s trenutkom ili, tačnije, ovo stvaranje istorijskog trenutka negde je neposredno i spontano, negde sporo, pritajeno i naporno. Ovo bi moglo pobuditi na zaključak da, u prvom slučaju, delo odjednom i suvereno objavljuje jednu nužnu aktuelnost koja još uvek pokušava da pronađe sebe u slabim pokretima, dok u drugom slučaju ono nalazi svoju vlastitu aktuelnost, ono, kao što se kaže, odmiče ispred istorijskog trenutka ukusa. Ali, i u jednom i u drugom slučaju, delo u trenutku svog nastanka znači prelomni fenomen. Jedan svakodnevni izraz ovo najbolje predočava: „označavati datum“, što ne znači pasivno učestvovanje u hronologiji, već nagli prelom u vremenu.

Pojmu istorijskog trenutka treba, dakle, dodati pojam događaja, koji koriguje i upotpunjava prvi pojam. Šta je to događaj? Upravo smo rekli: jedan uspešan prelom. Sam taj prelom može biti relativan ili apsolutan. Može značiti dodir i kontrast dva nejednaka razvojna toka, ili pak mutaciju u jednom od njih. Jedan oblik može značiti nov i revolucionaran korak, a da sam po sebi ne bude događaj, jedino zbog toga što je iz jedne sredine s brzim razvitkom prenesen u sredinu s usporenim razvitkom, ili

pak obrnuto. Ali, on, takođe, može biti događaj u svetu formi, a da pri tom ne bude istorijski događaj. Naziremo, tako, jednu vrstu pokretne strukture vremena, u kojoj sudeluju različite kategorije odnosa, zavisno od raznovrsnosti pokreta. Ova je struktura u svom principu analogna onoj tvorevini prostora, materijala i duha čije smo brojne primere, a možda i neka opšta pravila, uočili prilikom proučavanja života oblika. Ako stvara formalne sredine koje učestvuju u formiranju ljudskih sredina, ako duhovni rodovi poseduju jednu istorijsku i psihološku realnost, isto toliko očiglednu kao i kod lingvističkih i etničkih grupa, umetničko delo jeste isto tako i događaj, što će reći struktura i definicija vremena. Ovi rodovi, ove sredine, ovi događaji, koje izaziva život oblika deluju sa svoje strane i na sam život oblika i na istorijski život. Svi ti elementi sarađuju ovde sa istorijskim trenucima civilizacije, sa prirodnim i socijalnim sredinama, sa ljudskim rasama. I baš ta mnogostrukost činilaca suprotstavlja se krutosti determinizma i — razbijajući ga na bezbrojne akcije i reakcije, — izaziva svuda pukotine i neskladnosti. U ovim imaginarnim svetovima, u čijem stvaranju umetniku pripada uloga tehničara i konstruktora, fizičara i hemičara, psihologa i istoričara, oblik se igrom metamorfoza neprekidno kreće od svoje nužnosti ka svojoj slobodi.

POHVALA RUCI

PIŠEM ovu pohvalu ruci kao što se ispunjava prijateljski dug. U trenutku dok se spremam da počnem prvu reč, evo mojih ruku koje sokole i bodre moj duh. Tu su, kao i uvek, te čile pratilje što godinama vrše svoju dužnost — jedna pridržava list, druga zasipa belinu hartije, malim, zbijenim, tamnim i živim znacima. Pomoću njih čovek stupa u vezu sa strogošću misli. One razlučuju njenu masu. One joj nameću oblik, konturu, a u pisanju čak i stil.

One su gotovo živa bića. Sluge? Možda. Ali sluge obdarene jednim krepkim i slobodnim duhom, obdarene svojom fizionomijom, obličja bez očiju i glasa, koja, međutim, vide i govore. Neki slepi ljudi stiču vremenom takvu osetljivost čula pipanja da po beskonačno sićušnom reljefu slike mogu razlikovati figure na kartama. Pa i ljudima s normalnim vidom potrebne su ruke da bi mogli videti, da bi pipanjem i posedovanjem predmeta dopunili shvatanje sveta. U obliku ruku i njihovom sastavu utisnute su njihove sposobnosti — bilo da kao primer uzmemo vitke ruke, vične analizi, ili ruku mislioca s dugim i nemirnim prstima, ili proročke ruke što su natopljene fluidima, te

produhovljene ruke što čak i u neaktivnosti pokazuju ljupkost i otmenost, bilo da uzmemo nežne ruke. Jedna glava posvećena rukama kojom bismo dopunili fiziognomiku samo bi doprinela unapređenju ove discipline, koju su nekadašnji majstori prilježno upražnjavali. Ljudsko je telo pre svega skup prijemčivih organa. Ruka znači akciju: ona uzima, stvara, a gdekada, rekli bismo, i misli. Na odmoru, ruka nije jedno beživotno oruđe što napušteno leži na stolu ili visi niz telo; navika, nagon i želja za akcijom borave u njoj, pa i nije potrebna duga vežba da bismo nazreli njen skori pokret.

Veliki su umetnici poklanjali izuzetnu pažnju studiji ruku. Kao ljudi što više od drugih smrtnika žive rukama, oni su osetili njihovu silnu moć. Rembrant ih prikazuje u svoj raznovrsnosti emocija, tipova, doba i stanja; ovde vidimo raširenu ruku jednog preneraženog svedoka sa *Lazarevog uskrsnuća,* što je ispružena prema svetlosti da bi načinila senku, zatim vrednu i gospodsku ruku profesora Tulpa, što vrhom pincete drži splet arterija na kompoziciji *Čas anatomije;* onamo Rembrantovu ruku za vreme crtanja, zatim strašnu ruku sv. Matije što po kazivanju anđela piše Jevanđelje; ili ruke starog bogalja sa *Novčanice od 100 forinti*[1] udvojene velikim i naivnim protezama pričvršćenim za njegov pojas. Istina je da su ih neki majstori slikali rutinski i s jednom konstantnošću koja se nikako ne menja, što je koristan antropometrijski nagoveštaj za kritičareve klasifikacije. Ali, koliko tek crtačkih skica poka-

---

[1] Bakrorez poznat još pod nazivom *Hristos isceljuje bolesne.*

zuju analizu, želju za jedinstvenim! Ove ruke žive same svojim intenzivnim životom.

Otkuda to preimućstvo? Zašto nam taj slepi i nemi organ govori s tolikom ubedljivošću? Zato što predstavlja jedan od najsamostalnijih i najrazvijenijih organa, nalik na najviše oblike života. Sklopljena od osetljivih zglobova, šaka je satkana od velikog broja koščica. Pet koščanih ogranaka, sa svojim sistemom živaca i žila, vijugaju pod kožom, zatim se naglo rasipaju da bi obrazovali pet prstiju, od kojih svaki, podeljen na tri kolenceta, ima svoju posebnu sposobnost i svoj duh. Nadlanica, isprepletena venama i arterijama i zaobljena na ivicama, spaja prste sa korenom šake i prikriva njihov unutrašnji sklop. Njeno naličje predstavlja receptivnu površinu. U aktivnom životu ruke, nadlanica može da bude elastična i gruba, pa i da se prilagođava predmetu. Ova je aktivnost ostavila pečat na dlanovima ruku, pa u njima možemo videti ako ne baš linearne simbole prošlih i budućih stvari, a ono bar trag i uspomene našeg nekadašnjeg života, a možda neko još i starije nasleđe. Izbliza, to je jedan neobičan pejzaž, sa svojim brdašcima, sa svojom velikom centralnom depresijom, sa svojim uzanim rečnim dolinama, što su čas ispresecane lavirintom bočnih dolinica i klanaca, a čas fine kao rukopis. Mogu se ispredati snovi u vezi sa svakom figurom. Ne znam da li čovek koji ispituje figure ruke uspeva da odgonetne enigmu, ali volim da sa poštovanjem posmatra tu gordu služavku.

Gledajte ruke na slobodi, bez zaduženja, bez opterećenja jednom misterijom; gledajte ih na odmoru, prstiju lako povijenih kao da su se predale nekom snu, ili ih posmotrite u ljup-

koj živosti čistih, beskorisnih kretnji: tada vam izgleda kao da u zraku bezrazložno ispisuju mnoštvo mogućnosti i da se u toj samoigri spremaju za neki blizak i uspešan pothvat. Iako sposobne da pored upaljene sveće svojom senkom na zidu imitiraju siluetu i izgled životinja, one su kudikamo lepše kada ništa ne imitiraju. Pokašto, dok je duh zauzet a one slobodne, počinju polako da se bune. Jednim naglim pokretom ustalasaju zrak, protegnu mišiće i olabave zglobove, ili se pak čvrsto sljube da bi stvorile jedan kompaktan blok, jednu pravu stenu od kostiju. Događa se, takođe, da prsti svojim pokretima rađaju bukete figura.

One nisu dve pasivno identične bliznakinje. One se ne razlikuju međusobno ni kao dve sestre — starija i mlađa, niti kao dve nejednako obdarene služavke, od kojih je jedna vična svim veštinama, a druga koja je otupela u jednoličnom obavljaju grubih poslova. Ja uopšte ne verujem u prevashodstvo desne. Bez leve, ona pada u jednu tešku i gotovo jalovu samoću. Leva, ta ruka koja nepravedno označava lošu stranu života, opasan deo prostora, onaj gde ne treba susresti duh mrtvaca, neprijatelja ili pticu, sposobna je da se vežbom privikne na sve poslove svoje suparnice. Građena kao i desna, ona poseduje iste sposobnosti, kojih se odriče da bi pomogla svoju posestrimu. Zar ne pridržava isto tako snažno stablo drveta, držalje sekire? Zar ne steže isto tako jako telo protivnika? Ima li slabiji udarac? Zar na violini ona neposrednim dodirom strune ne daje note, dok desna pomoću gudala samo širi melodiju. Pravi je blagoslov što nemamo dve desne ruke. Kako bi se raspodelili raznovrsni poslovi?

Ono što je „nespretno“[2] u levoj ruci zaista je neophodno jednoj visokoj civilizaciji. Leva nas vezuje s poštovanja dostojnom čovekovom prošlošću, s onim vremenom kada čovek još nije bio i suviše vešt, kada još ni izdaleka nije mogao da napravi, kako to narodna reč kaže, „sve što mu je volja sa svojih deset prstiju“. Kada bi bilo drukčije, utopili bismo se u jednom užasnom valu virtuoznosti. Doveli bismo, bez sumnje, do krajnjih granica veštinu žonglera i verovatno ostali na tome.

U ovom obliku ovaj par nije samo služio ciljevima ljudskog bića već im je pomogao da se rode, precizirao ih i uobličio. Čovek je stvorio ruku, hoću reći — izdvojio je postepeno iz životinjskog sveta, oslobodio je jednog iskonskog i prirodnog robovanja — ali je i ruka stvorila čoveka. Ona mu je omogućila izvesne dodire sa svetom koje mu nisu obezbeđivali drugi organi i delovi njegova tela. Ta ruka što je ispružena u zrak, raširena i razgranata poput krošnje drveta, podsticala je čoveka da hvata fluidnosti. Ona je umnožavala površine s tananom osetljivošću za upoznavanje zraka, za upoznavanje voda. Jedan majstor, u kome sa puno čari ispod tanane skrame humanizma traje jedan donekle nejasan i divalj smisao za tajne mitologije — Polajuolo, naslikao je lepu mitološku Dafnu u koju je ušao duh metamorfoza u trenutku kada je sustiže Apolon: njene ruke postaju grane, a prsti lišće što trepti na povetarcu. Čini nam se da čoveka antičkog doba vidimo kako rukama upija svet, kako širi prste da bi

---

[2] U originalu „gauche“, što znači levu stranu a i nespretnost.

od njih napravio mrežu u koju će uhvatiti nemerljivo. „Moje su ruke, — kaže Kentaur, — okušale mnoge stene, vode i biljke i osetile najsuptilnija milovanja zraka, jer ih u tamnim i mirnim noćima ispružam da bi uhvatile lake treptaje zraka i u njima otkrile znamenja koja će predskazati moj put...“ Kentaur i Dafna — ti povlašćeni izbranici bogova u svojem preobražavanju ili u svojoj stabilnosti — imali su isto oruđe kojim raspolaže i naš rod da okušaju univerzum, da ga oprobaju, sve do onih prozračnih struja koje nemaju težine i koje oko ne zapaža.

Ali sve čije postojanje osećamo po gotovo neprimetnoj težini ili burnom damaru života. sve što poseduje opnu, ljusku, dlaku — pa čak i kamen, klesan, izbrušen vodenom bujicom. ili u prirodnom stanju, — sve to za ruku ipak predstavlja dodir, sve je to svrha jednog eksperimenta koji oko i duh ne mogu sami da izvedu. Posedovanje sveta zahteva prefinjenost čula pipanja. Pogled klizi po univerzumu. Ruka oseća da je predmet težak, gladak ili rapav, da nije prikovan za nebo ili zemlju s kojima naizgled obrazuje celinu. Delatnost ruke definiše prazninu prostora i punoću predmeta koji ga ispunjavaju. Površina, zapremina, gustina i težina nisu optički fenomeni. Čovek ih je najpre osetio pod prstima i na dlanu. A prostor? Ni njega ne meri pogledom, već rukom i korakom. Čulo pipanja otkriva tajanstvene sile prirode. Bez ovog čula priroda bi bila slična prekrasnim, ali nestalnim, beživotnim i himeričnim pejzažima mračne komore.

Tako su pokreti ruke uvećavali znanje s jednom raznovrsnošću u boji i crtežu, čiju nam

inventivnu snagu skriva jedna hiljadugodišnja navika. Bez ruke ne bi bilo geometrije, jer su potrebne poluge i koturače da bi se ispitale osobine ravni. Zar nije trebalo da čovek najpre na pesku ili u vazduhu „izgradi" pravilne oblike piramida, kupa i spirala, da bi ih posle prepoznao u ljušturi školjaka ili u obliku kristala. Ruka je dočaravala očiglednost jednog promenljivog broja koji raste i opada zavisno od položaja prstiju. To je, zadugo, bilo jedino pravilo za računanje; tako su i Izmaeliti prodali Josifa slugama faraonovim, kao što je to prikazano na poznatoj fresci u crkvi romanskog stila u Sen Savenu, gde je izražajnost ruku upravo izvanredna. Ruke su modelovale i jezik, koji je, najpre, doživljavan celim telom i predstavljan plesovima. Pokreti ruke podstakli su želju da se jezik prilagodi svakodnevnoj životnoj upotrebi, doprineli su njegovom artikulisanju, osamostaljenju njegovih elemenata i njihovom izdvajanju iz jednog šireg sonornog sinkretizma, uslovili su njegov ritam i čak ga obojili suptilnim prelivima. Od ove mimike reči, od ovog naizmeničnog sadejstva glasa i ruku, preostalo je nešto u onome što se u antici nazivalo govorničkom veštinom. Fiziološka diferencijacija stoga je razgraničila organe i funkcije. Oni sada gotovo i ne sarađuju. Dok usta zbore, ruke ćute, tako da se u nekim sredinama gestikuliranje prilikom govora smatra neučtivošću; dok se u drugim, naprotiv, živo čuva ta dvojna poetika: čak i kada su njeni efekti pomalo vulgarni, ona verno odražava nekadanje stanje čoveka, ona je verna uspomena njegovih napora da izmisli jedan potpuno nov govorni oblik. Nije u pitanju da se izabere između dve formulacije

nad kojima se koleba Faust: u početku beše Reč, u početku beše Delo, jer su Delo i Reč, ruke i glas sjedinjeni u istim prapočecima.

Prevashodni dar ljudskog roda sastoji se, međutim, u sposobnosti stvaranja jednog konkretnog univerzuma koji se razlikuje od prirode. Životinja kojoj nedostaju ruke, čak i ona koja se nalazi na najvišem stupnju evolutivnog razvoja, uspeva da proizvede samo jednolične tvorevine i ostaje na pragu umetnosti. Ona ne uspeva da stvori ni svoj mađijski, ni svoj beskorisni svet. Ona je mogla da u ljubavnim igrama predstavi kult svoje vrste, ili čak i da nagovesti pogrebne obrede, ali se ipak nije uzdigla dotle da „opčini" snagom slika ili da proizvede necelishodne oblike. A ptica? I njen najumilniji poj samo je jedna arabeska, kao, uostalom, i žubor talasa i šum vetra, na čijoj osnovi sami komponujemo svoju unutrašnju simfoniju. Možda se neko nejasno naslućivanje lepote budi u ovoj veličanstveno ukrašenoj životinji, možda ona nesvesno učestvuje u lepotama koje je krase; možda, štaviše, i izvesne saglasnosti koje ne zapažamo i koje nemaju imena uslovljavaju jednu višu harmoniju u magnetskom polju instinkata. Ovi titraji izmiču našim čulima, ali nas ništa ne sprečava da pretpostavimo da njihove saglasnosti nailaze na sjajan i dubok odjek kod insekta i ptice. Ova je muzika skrivena u neizrecivom. I najneverovatnija svedočanstva o tvorevinama dabrova, mrava i pčela pokazuju ipak granicu kultura kojim kao jedino oruđe služe šape, pipci i rilca. Uzimajući u ruke neki predmet, čovek je umeo da izmisli drugi takav predmet, koji je u potpunosti tvorevina čoveka. Još od čovekova prvog pokušaja da unese pro-

mene u poredak kome je potčinjen, još s njegovim prvim nastojanjima da u kompaktnost prirode zarije zašiljen vrh ili sečivo, koji je razbijaju i daju jedan nov oblik — sadržan je ceo budući razvoj ljudske radinosti. Žitelj pećinskih naseobina, koji brusi belutak služeći se brižljivo obrađenim komadićima kremena, ili proizvodi koštane igle, iznenađuje me mnogo više nego učeni konstruktor mašina. On se otima dejstvu nepoznatih sila da bi delao sopstvenim snagama. Ranije, čak i u duplji najdublje pećine, on se zadržavao na površini stvari; čak i kada je čerečio udove neke životinje ili lomio granu drveta, on nije prodirao, on nije imao pristupa u jezgro stvari. Oruđe, kao takvo, isto je toliko važno kao i namena koja mu je određena; ona za sebe predstavlja vrednost i rezultat. Ono je tu, izdvojeno iz svega ostalog u prirodi, neponovljivo. Iako rub jedne tanke školjkine ljušture ima isto tako rezak brid kao i kameni nož, taj nož nije slučajno donesen na neki peskoviti žal; on može biti uzet kao delo jednog novog boga, kao njegovo delo i produžetak njegovih ruku. Između ruke i oruđa započinje prijateljstvo bez kraja i konca. Ruka prenosi na oruđe svoju životnu toplinu i neprekidno ga doteruje. Oruđe sem toga nije „dovršeno“; potrebno je da se između njega i prstiju što ga drže uspostavi onaj sklad što se rađa iz sve većeg uzajamnog posedovanja, iz lakih i uzajamnih pokreta, iz međusobnih navika i čak izvesne razrađenosti oruđa. Inertni instrument postaje tada nešto živo. Nema materijala koji je u ovom pogledu podatniji od drveta. Ono najpre živi u šumi i otuda zadržava, čak i posle sečenja i obrade, nekadašnju gipkost i prvobit-

nu savitljivost. Čak i gvožđe i kamen ako ih dugo obrađujemo i upotrebljavamo gube svoju tvrdoću i stiču toplotu i mekoću. Ovim je korigovan zakon serija, koji teži identičnosti i koji vlada u proizvodnji oruđa još od najstarijih vremena, gde postojanost tipova olakšava obim razmene. Dodir i upotreba oplemenjuju grubi predmet i iz serije izdvajaju manje-više jedinstveni uzorak. Ko nije živeo sa zanatlijama ne poznaje snagu ovih skrivenih odnosa, pozitivne rezultate ovog drugovanja, gde se mešaju prijateljstvo, poštovanje, svakodnevni savez na zajedničkom poslu, instinkt i gordost posedovanja, a, u najvišim oblastima, i želja za eksperimentisanjem. Ne znam da li postoji rascep između manuelnog i mehaničkog rada — u što nisam baš siguran — ali znam da oruđe ne protivreči čoveku i da nije jedna gvozdena kukica pričvršćena na veštačke ruke; između čoveka i oruđa postoji petoliki bog, koji obuhvata skalu svih veličina — u obliku ruke zidara katedrala ili ruke ilustratora srednjovekovnih rukopisa.

Dok jednim svojim vidom umetnik predstavlja možda najrazvijeniji tip čoveka, drugim znači nastavak preistorijskog čoveka. Svet je za njega svež i nov; on ga ispituje i uživa u njemu pomoću čula koja su izoštrenija od čula civilizovanog čoveka, ali zadržava još i mađijsko osećanje nepoznatog, a naročito poetiku i tehniku ruke. Ma kakva bila receptivna i inventivna moć duha, ona bez pomoći ruke dovodi samo do jednog unutrašnjeg vrtloga. Čoveku koji sanja mogu se javiti vizije divnih pejzaža, prekrasnih likova, ali ništa ne može utvrditi ove lelujave i bestelesne vizije koje čak i seća-

nje jedva registruje kao uspomenu jedne uspomene. San se razlikuje od stvarnosti po tome što čovek koji spava ne može stvoriti umetnost: njegove ruke dremaju. Umetnost je proizvod ruku. One su instrument stvaranja, ali, pre svega, i organ saznanja. I to kod svakog čoveka, kao što smo već rekli; kod umetnika još i više, i to na jedan osoben način. Jer umetnik obnavlja sva nekadašnja iskustva: kao Kentaur, on kuša vrela i vetrove. Dok mi kontakt s prirodom primamo pasivno, on ga traži, on ga oseća. Mi se zadovoljavamo jednom hiljadugodišnjom baštinom, jednim automatskim i možda banalnim znanjem, koje je usađeno duboko u nas. On ga iznosi na čist zrak, on ga obnavlja, on polazi od početka. Zar nije isti slučaj kod deteta? Uglavnom, da. Ali čovek prekida ove eksperimente i kada je „formiran" prestaje da se samousavršava. Samo umetnik ima to preimućstvo da kroz ceo život nosi u sebi radoznalost detinjstva. On dodiruje, opipava, meri težinu i prostor, podešava vlažnost vazduha da bi u njemu zamislio oblik, miluje omotač svake stvari; on od jezika čula pipanja stvara jezik čula vida, pa kaže: topao, hladan. težak, dubok ton, jedna tvrda, jedna meka linija! Ali govor nije tako bogat kao impresije ruke, pa je potrebno nešto što je obimnije od jednog jezika da bi se izrazio njihov broj, njihova raznovrsnost i njihova punoća. Zato moramo proširiti pojam taktilne vrednosti koji je formulisao Bernard Berenson: na jednoj slici taktilna vrednost ne pribavlja samo doživljenu iluziju reljefa i volumena, pozivajući nas da napregnemo snagu naših mišića da bismo jednim unutrašnjim pokretom podražavali slikani pokret, u

svemu onome što u njemu dočarava supstancu, težinu i zamah. Ova je vrednost u samom izvoru svakog stvaranja. Adam je načinjen od blata, kao kakav kip. U romanskoj ikonografiji Bog nije predstavljen kako svojim dahom odbacuje zemaljsku loptu u eter; on je rukom postavlja na njeno mesto u kosmosu. I to je jedna ogromna ruka, koju Roden, da bi predstavio šest dana stvaranja sveta, kleše iz jednog bloka u kome dremaju snage haosa. Šta znači legenda o Amfijonu, što je pesmom svoje lire pokretao stenje koje se samo uputilo ka Tebi da napravi njene bedeme. Bez sumnje, ništa drugo do lakoću jednog posla kome muzika daje tačan ritam, ali ga obavljaju ljudi što se služe rukama, slično veslačima sa galija čije veslanje prati i usklađuje svirka sa frule. Znamo čak i ime radnika koji je obavljao ovaj posao: bio je to Zetos[3], brat svirača na liri. O Zetosu se uopšte više ne govori. Doći će, možda, vreme kada će biti dovoljna jedna melodijska fraza da rodi cveće i pejzaže. Samo, da li će ovi, dok tako lebde u praznini prostora kao na ekranu sna, biti iole telesniji od slike iz snova. Nastao u zemlji klesača mermera i livaca bronze, mit o Amfyonu mogao bi da nas zbuni, kada se ne bismo setili da Teba nikada nije doživela procvat krupne plastike. Možda je ovaj mit izvesna kompenzacija, uteha koju je izmislio neki muzičar. Tesari, kipari, zidari i slikari ljudskog oblika i zemljina lika, mi ipak ostajemo prijatelji plemenite težine; s težinom se ne rvu ni glas ni pesma, nego ruka.

---

[3] Zethos, legendarni tebanski kralj, sin Zevsa i Antiope; pomogao bratu Amphionu da sagradi Tebu.

Uostalom, zar ruka ne sređuje brojeve, zar i sama nije broj, organ za računanje i gospodarica ritmova? Pre svega, ona dodiruje svet, ona ga oseća, potčinjava, preobražava. Ona izaziva neobične avanture materije. Ona se ne zadovoljava time da se posluži onim što postoji već želi da stvori ono čega nema i da carstvima prirode doda jedno novo carstvo. Ona se dugo zadovoljava time da od neuglačanih stabala drveća sa celom njihovom prirodnom odorom pravi stubove na kojima će počivati krovovi kuća i hramova; dugo vremena ona gomila ili podiže neobrađene kamene stene u spomen mrtvih ili u slavu bogova. I pri upotrebi smola, da bi dala sjaj predmetu, ona još uvek poštuje prirodne darove. Ali, čim sa drveta skida kvrgavi omotač da bi pokazala njegov nagi trup i doteruje površinu dok je savršeno ne uglača, ona izmišlja jednu epidermu koja je prijatna za oko i mekana pod prstima, a biljni sudovi — dotle osuđeni na duboku skrivenost — pokazuju na svetlu misteriozne kombinacije. Zapretane u nedrima planina, amorfne mermerne mase kao da se suštinski i supstancijalno menjaju kada ih izrežemo u blokove, u ploče ili u ljudske kipove, kao da ih oblik koji zadobijaju prožima do same srži bića, kao da prodire u njihove najsitnije čestice. Isto se događa i sa mineralima kada ih izdvojimo iz rude u kojoj se nalaze i međusobno sastavimo, stopimo i slijemo, čime u niz metala unosimo potpuno nove smese. Isto je i s glinom kada je pomešamo s peskom, tim fluidnim i neispitanim prahom, pa pustimo da otvrdne na ognju, a zatim premažemo gleđu — vatra od svega napravi čvrsto telo. Umetnost započinje promenama a nastavlja se preobražavanjem. Ona

nije jezik kojim se čovek obraća Bogu, nego neprekidno obnavljanje božanske tvorevine. Ona istovremeno znači stvaranje novih materijala i stvaranje novih formi. Ona stvara svoju fiziku i svoju mineralogiju. Ona zavlači ruke u utrobu stvari da bi tim stvarima dala izgled koji sama voli. Umetnost je pre svega zanatlija i alhemičar. Na poslu je slična kovaču u kožnoj kecelji. Ima crne i ispucale dlanove od silne borbe s teretom i ognjem. Te moćne ruke istupaju kao prethodnica čoveka u burama i lukavstvima duha.

Umetnik što delje drvo, kuje metal, mesi glinu, kleše kameni blok donosi do nas jednu čovekovu prošlost — prošlost jednog nekadašnjeg čoveka, bez koje ne bismo postojali. Zar nije divno što među nama — u doba mehanike — postoji taj verni i strasni obožavatelj doba ruke? Vekovi su prošli preko njegove glave i nisu iskvarili njegov duboki unutrašnji život, nisu ga nagnali da se odrekne svojih iskonskih postupaka otkrivanja i stvaranja sveta. Priroda je i dalje za njega riznica tajni i čuda. I uvek svojim golim rukama, tim slabim oruđem, on pokušava da joj ih otme, da ih uključi u svoju igru. Tako neprekidno i iznova počinje jedna sjajna nekadašnjica, tako se obnavlja, ali ne ponavlja, otkriće vatre, sekire, točka i lončarskog kola. U ateljeu jednog umetnika svuda su ispisani pokušaji, eksperimenti, proročki izumi ruke, vekovne tvorevine jedne rase koja nije izgubila rukotvorački dar.

Zar nam Gogen ne služi kao primer tih iskonskih bića koja borave u nama, koja su odevena i govore isti jezik kao i mi? Kada posmatramo život ovog — kako smo ga ranije nazvali — peruanskog buržuja, vidimo najpre jednog

smelog i veštog, pedantnog i srećnog bankarskog nameštenika, koga je njegova Dankinja uvila u skute jednog razmaženog života i koji posmatra dela drugih slikara sa više ugodnosti negoli uzbuđenja. Neosetno, i možda zahvaljujući nekom od onih potresa koji naglo pokuljaju iz dubina i rasparaju veo vremena, apstrakcija novca i cifre postaje mu odvratna; on se više ne zadovoljava time da, služeći se jedino riznicom svog duha, izvodi meandre rizika, da spekulira o ćudima berze, da se igra prazninom brojeva. On mora da slika, jer je slikanje jedan od načina da se ponovo uhvati ta, u isti mah daleka i neodoljiva, večna starina koja prebiva u njemu, ali mu uporno izmiče. I ne samo slikarstvo nego bilo koja tvorevina ruku — kao da se žuri da nadoknadi sve što su ruke propustile u vreme dokolice koju donosi život civilizovanog čoveka; i ne samo slikarstvo već i izrada zemljanog posuđa, vajarstvo i dezeniranje tkanina. I baš preko tih ruku sudbina ga vuče u divlje krajeve, gde još stoje netaknute naslage vekova — u Bretanju i Okeaniju. On se tamo ne zadovoljava time da naslika njihove stanovnike, njihovo bilje i četiri osnovna elementa, nego se kiti kao divlji urođenik što rado ukrašava svoje lepo telo i stavlja na njega divotne tvorevine svoje umetnosti. Za vreme boravka na Polinezijskim ostrvima, u neprekidnom traženju najzabačenijeg i iskonski očuvanog kutka, on od stabala drveća pravi idole, ali ne kao kopist predmeta sa etnografskim motivima, već jednom autentičnom rukom koja pronalazi izgubljene tajne. I sami materijali kojima se služi, počev od pirogovog drveta pa sve do grubog sukna na kome

slika, kao da upotrebljava smole ili zemljine boje s bogatim i teškim tonovima, vraćaju ga u prošlost, prenose ga u zlatom izatkanu paučinu jednog neuništivog vremena. Ovaj čovek suptilnih čula suzbija samu tu suptilnost da bi umetnostima povratio krepku snagu koju su ubili prefinjeni tonovi; dok se, u isto vreme, njegova desna ruka oslobađa svake preterane spretnosti i od leve usvaja onu naivnost koja poštuje oblik, neiskusnija od svoje suparnice, i neupućena u automatsku virtuoznost, ona lagano i pažljivo miluje konturu bića. Tako se razleže, sa jednom religioznom opojnošću u kojoj se mešaju senzualnost i spiritualnost, poslednja pesma primitivnog čoveka.

Ali, svi umetnici nisu takvi. Ne vidimo ih sve na pustim žalima s nekim kamenim oruđem u ruci ili grubim idolom nekog božanstva u naručju. Gogen se istovremeno nalazi na praizvorima sveta i na kraju jedne civilizacije. Drugi nas ne napuštaju, čak i kada ih jedan plemeniti poriv čini nedruštvenim ili ih nagoni da se, kao Dega u Parizu, povuku u dobrovoljno zatočeništvo. No, bilo da se drže daleko od društva ili da žude za njegovim ugodnostima, bilo da su jansenisti ili sladostrasnici, — to su pre svega bića obdarena rukama, što će uvek biti predmet čuđenja za ljude puritanskog duha. I one najtananije saglasnosti što bude najskrivenije riznice imaginacije i senzibiliteta delo su ruku koje ih otelovljuju u materijalu, unose u prostor i nameću gledaocu. Dubok žig ruku ostaje čak i kada, prema Visleru[1], obrada uklanja i posled-

[1] James Whistler (1834—1903), američki slikar portreta i žanr-slikar; odličan poznavalac harmonije boja.

nje tragove obrade, da bi delo otisnula u veličanstvene regione, odstranjujući sve što je neskladno i što bi kvarilo izgled tvorevine. „Dajte mi, — kaže Gistav Miro, — samo jedan kvadratni santimetar neke slike i znaću da li je to delo istinskog slikara." I najstaloženija i najzaokrugljenija izrađevina pokazuje još uvek „tuš" majstora, taj presudni dodir između čoveka i predmeta, to pokoravanje jednog sveta koji se tiho ili burno rađa pred našim očima. „Tuš" je znak koji ne vara, bilo da je reč o bronzi, glini, kamenu ili drvetu; on je plastično i fluidno tkivo slike. Čak i kod starih majstora čiji je materijal uglačan kao dragi kamen, „tuš" animira površine čak i na beskonačno malenim delovima. Pa i majstori iz Davidove škole[5], koji su pokušali da svoje stvaralačke zamisli diktiraju poslušnim izvršiteljima, ne uspevaju da ovim slugama potpuno uskrate osobenost izraza ruke. Ove uglačane epiderme, ove mermerne draperije, ove hladne arhitektonske mase, napravljene po ledenim propisima doktrinarnog idealizma, skrivaju ispod svoje spoljašnje oskudnosti mnogobrojne varijacije. Umetnost koja bi sasvim odbacila unutrašnje varijacije zračila bi nehumanošću. Čak i koja želi, to ne postiže.

Jedan mlađi slikar pokazuje mi jedan sasvim izveštačen pejzaž, koji deluje kao celina i, u izvesnom stepenu, nije bez kvaliteta. „Zar ne, ne osećamo više ruku?" — kaže on. Naslućujem njegovu ljubav prema nečem što bi bilo stalno, što bi živelo pod jednim večnim nebom, boravilo u neodređenosti vremena; zapažam njegovu

---

[5] Louis David (1748—1825), poznati slikar iz doba francuske revolucije i Napoleona.

averziju prema „maniru“, tom preteranom naslađivanju ruke u baroknim igrarijama, u arabeskama kičice, u rasipanju pastom. Zato shvatam njegovu plemenitu želju da zanemari sebe, da se smerno preda jednoj velikoj kontemplativnoj mudrosti, da smerno prihvati jednu asketsku uzdržljivost. Divim se toj strogoj mladosti, tom samopregoru. Ne treba više težiti tome da se dopadnemo, da pribavimo ugodnost oku, već treba očvrsnuti da bismo trajali i naučili neodoljivi jezik pojamnosti. I, pored napora da bude robinja i pored njene diskretnosti i skromnosti, ipak osećamo prisustvo ruke. Ona pritiska tlo, obavija kupastu krunu drveća, ili lagano lebdi u zraku. Oko koje je obuhvatilo oblik stvari i procenilo njihovu relativnu težinu napravilo je isti čin kao i ruka. Tako je bilo i na zidu gde mirno počivaju stare italijanske freske. Tako je, i pored svega, u našim geometrijskim rekonstrukcijama univerzuma, u tim kompozicijama bez predmeta što komponuju dekomponovane predmete. Gdekada, kao omaškom, jer takva je njena moć čak i u robovanju, ruka naglašava, daje obojenost i pruža nam kao nadoknadu mogućnost da otkrijemo prisustvo čoveka u jalovoj raskoši pustinje. Kada se zna da kvalitet jednog tona ili jednog valera zavisi ne samo od toga kako su postignuti, nego i od toga kako ih postavljamo, sveprisutnost petolikog boga postaje očigledna. To je budućnost ruke sve dotle dok ne počnemo slikati mašinom ili duvaljkom: zapašćemo tada u surovu inerciju klišea ostvarenog po volji oka i bez saradnje ruku, koji nas odbija pokušavajući da stekne našu naklonost, imaćemo pred sobom jedno čudo svetlosti, jedno beživotno čudovište. Kliše nas na-

vodi na misao o umetnosti jedne druge planete u kojoj bi muzika predstavljala jednu grafičku shemu zvučnih elemenata, a razmena misli postizala bez reči, pomoću talasa. Čak i kada predstavlja mnoštvo ljudi, kliše je sušta slika samoće, jer u njemu nema ruke da unese žar i fluidnost ljudskog života.

Pređimo na sasvim suprotan kraj i razmotrimo dela u kojima bije damar života i akcije — pogledajmo crtež koji nam s minimumom sredstava pribavlja radost punoće. Sasvim malo materijala, i to materijala s gotovo zanemarljivom težinom. Ničeg od onih pomoćnih sredstava kao što su platna, gleđ ili pasta; ničeg od onih bogatih varijacija kičicom, koje slikarstvu daju sjaj, dubinu, pokret. Jedna crta samo, jedna mrlja na goloj beloj podlozi, koju svetlost guta; zaboravimo divljenje tehničkim majstorijama i zadržavanje na jednoj komplikovanoj alhemiji: ovde duh govori duhu. Ipak, tu je sva plemenitost ljudskog bića i sva njegova impulsivna živost sa mađijskom moći ruke koju ništa ne sputava i ne zadržava, čak i kada bez žurbe, u želji da sve dobro prouči, prilazi svom poslu. Dobar joj je svaki instrument da bi mogla da zapiše svoje znakove, pa ih i sama pravi čudne i smeone, ili pak nalazi u prirodi — drvenu grančicu ili ptičje pero, na primer. Hokusai je slikao ljuskom od jajeta ili vrhom prsta, neumorno tražeći nove varijacije forme i nove varijacije života. Zar bismo se mogli zasititi posmatranja njegovih albuma i albuma njegovih savremenika, koje ćemo hotimično nazvati *Dnevnikom jedne ljudske ruke?* Ovde vidimo ruku kako se kreće nervozno i brzo s jednom zadivljujućom ekonomijom pokreta. Onaj grubi trag što ga ruka

ostavlja na toj finoj podlozi — hartiji napravljenoj od svilenih vlakana, što je naizgled tako slaba a ipak nepoderiva — ona tačka, mrlja, znak i oni dugački tanki pokreti koji verno prikazuju stablo biljke ili stas čoveka, zatim one nagle zamršenosti pune senki — sve nam to donosi čari jednog sveta i nešto što nije iz ovog sveta nego iz samog čoveka, sve nam to donosi jednu čaroliju ruke, koja se ne može sravniti ni sa čim drugim. Ruka je, reklo bi se, potpuno slobodna i naslađuje se svojom veštinom: ona s jednom nečuvenom sigurnošću koristi dostignuća jednog dugotrajnog iskustva, ali, takođe, koristi i ono nepredviđeno, što je izvan vlasti duha — slučajnost.

Pre mnogo godina, kada sam proučavao slikarstvo kod azijskih naroda, nameravao sam da napišem jednu raspravu o slučajnosti koju, bez sumnje, neću nikada sastaviti. Ima puno smisla u onoj grčkoj legendi o umetniku koji, u očajanju što ne uspeva da dobro naslika penu na konjskim ustima, baca na tu slikanu konjsku glavu sunđer natopljen bojom. Ova legenda ne samo da nas uči da i u trenutku kada sve izgleda izgubljeno sve može biti spaseno nezavisno od naše volje, nego nas nagoni da razmislimo o mogućnostima koje pruža slučaj. Evo nas na krajnjem odstojanju od onog što je automatsko i mehaničko, a takođe i od veštih postupaka razuma. U radu jedne mašine, gde se sve ponavlja, gde je sve povezano, slučajnost je jedna burna negacija. Pod rukom Hokusaija, slučajnost je jedan nepoznat oblik života, susret nepoznatih sila i jedne vidovite zamisli. Ponekad izgleda kao da je svojom nestrpljivom rukom ovaj umetnik sam izaziva da bi mogao da vidi.

Jer, on je iz kraja gde se umesto varljive opravke koja bi sakrila pukotine jedne razbijene vaze ove baš i ističu jednom zlatastom prugom na njihovim elegantnim rubovima. Tako umetnik zahvalno prima dar slučaja i ističe ga s osobitim poštovanjem. On mu dolazi kao poklon jednog božanstva, kao, uostalom, i slučaj njegove ruke. On ga žurno prihvata da bi iz njega istrgao neki novi san. Umetnik je volšebnik koji će iskoristiti i svoje pogreške i svoje pogrešne poteze da bi od njih napravio dovitljiva rešenja. On i nigde nije toliko divan kao kad svoje nespretne korake pretvara u majstorstvo. Ona preterano velika mrlja tinte koja se ćudljivo razliva u malene crne kapljičaste gajtane, zatim šetnja insekta po svežoj skici, ili onaj kosi potez što je posledica jednog naglog trzaja, ili ona vodena kap što razvodnjava konturu, — sve je to upad neočekivanog u jedan svet u kojem ono mora imati svoje mesto, gde sve jedva čeka da bi ga primilo. Treba ga uhvatiti u letu, izvući iz njega svu skrivenu snagu. Teško sporom pokretu, lenjim prstima! Ali, i ta nehotična mrlja sa svojom enigmatičnom grimasom ulazi u svet volje. Ona je meteor, koren koji je vreme usukalo, neljudsko obličje. Ona postavlja konačan ton tamo gde je ovaj bio potreban, ali gde ga nismo tražili.

Jedno predanje, međutim, koje je svakako istina u životu takvog čoveka, govori da je Hokusai pokušavao da slika bez ruku. Jednom, kažu, pred šogunom[6], razastre Hokusai po zemlji svoj papirni svitak i na njega izlije lonac plave

[6] Šogun — zvanje prvog carevog kletvenika u Japanu, koji praktično vlada u Japanu od 1186—1868, kao namesnik mikada.

boje, zatim zamoči noge jednog petla u lonac s crvenom bojom i pusti petla da se šeće po hartiji, na kojoj životinja ostavi tragove. I svi prepoznadu talase reke Tacute što u jesen nosi opalo lišće boje rujevine. Divna čarolija gde nam izgleda kao da priroda samu sebe reprodukuje. Plava boja se razliva u tankim razbijenim mlazevima, i to liči na istinski talas, a ptičja noga sa svojim razgranatim, ali povezanim elementima podseća na strukturu lista. Njen laki korak ostavlja tragove nejednake dubine i nejednake čistote, a njen hod poštuje — samo s nijansama koje unosi život — intervale proticanja opalog lišća na talasima jedne brze reke. Koja bi ruka mogla da izrazi onu pravilnost i nepravilnost, onaj slučajan ili logičan raspored, što postoje u jednom toku stvari koje su gotovo bez težine, ali ne i bez oblika, na jednoj planinskoj reci? Baš ruka majstora Hokusaija? Sećanje na velike eksperimente o različitim načinima sugerisanja života pomoću ruku baš i navodi ovog čarobnika da pokuša i ovaj eksperiment. Ruke su tu, iako se ne pojavljuju, one rukovode svime, iako ništa ne dodiruju.

Ovakav sticaj slučajnosti, studije i spretnosti čest je kod majstora koji su sačuvali smisao za rizik i sposobnost da i u najobičnijim pojavama naziru neobično. Rod vizionara pruža mnoge primere za ovo. Skloni smo najpre da verujemo da im se vizije javljaju odjednom, despotski i na jedan apsolutan način i da ih ovi, rukom koju vodi neka spoljna sila, samo prenose u bilo koji materijal slično umetnicima-spiritistima koji crtaju naopačke. Ničeg spornijeg od ovog shvatanja ako pogledamo jednog od najvećih vizionara — Viktora Igoa. Nema duha koji je

bogatiji unutrašnjim prizorima, vatrenim kontrastima, neočekivanim jezičkim iskrama koje prikazuju predmet s jednom neodoljivom vernošću. Može se verovati, a on i sam u to veruje, da je nadahnut kao kakav mag, da u njemu, u njegovom unutrašnjem, čvrstom i ujedno uzburkanom svetu, borave savršeno formirana i zaokrugljena obličja, što jedva čekaju da isplove u svet pojava. To je sušti uzor čoveka od ruku, čoveka koji se ne služi rukama da izvede čudesna isceljenja ili promeni tok reka, već da napadne materijal, da ga potčini svojoj obradi. Istu strast on unosi i u jezgro nekih svojih čudnih romana; u *Pomorce*, na primer, gde pored poezije borbe s elementarnim silama provejava jedna neugasiva radoznalost o načinu izrade stvari, o rukovanju oruđima, o njihovim mogućnostima i njihovim osobinama, o njihovim arhaičnim i zbunjujućim imenima. To je knjiga napisana rukom mornara, rukom tesara i rukom kovača, rukom koja potpuno vlada predmetom i koja ga modeluje ostvarujući u njemu vlastiti lik. Sve tu ima svoju težinu, sve, od talasâ do vetra. I zato što se već rvala s otpornošću stvari i s opakošću inercije, ova je izvanredna osećajnost toliko i prijemčiva za epopeju vode i drame svetlosti, i zato ih je i naslikala s jednom gotovo neodoljivom snagom. To je onaj isti čovek koji u Gernezeu sam izrađuje nameštaj i predmete za kućnu upotrebu i, ne zadovoljavajući se time da svoje vizije prenese i utka u stihove, odliva njihovo preobilje u svoje zadivljujuće crteže.

S pravom se možemo zapitati da li ova dela, koja se javljaju kao konačan izraz jednog unutrašnjeg sukoba, ne predstavljaju u isto vreme

i jednu polaznu tačku. Ovakvim kategorijama duhova potrebni su belezi. Da bi pročitala budućnost, gatara mora da u pegama i vijugama što ih pravi kafeni talog na dnu šolje potraži prve crte budućih događaja. Dok se slučajnost sve više ispoljava u materijalu, dok se ruka sve više koristi tim nepredviđenostima, budi se i sam duh. Ovo izgrađivanje jednog haotičnog sveta crpe najneobičnije efekte iz materijalâ što naizgled nisu namenjeni umetnosti i iz improvizovanih oruđa, — iz odlomaka i otpadaka, koji baš zato što su oštećeni ili polomljeni i pružaju izvanredne mogućnosti. Slomljeno pero što zapinje i prska, zatupljena drvena igla, raščupana slikarska četkica, — svi ti predmeti dejstvuju u poremećenim svetovima; sunđer oslobađa vlažnu svetlost, dok potezi tušem prekrivaju prostor novim sazvežđima. Ova alhemija ne razvija, kao što je to opšteprihvaćeno, kliše jedne unutrašnje vizije: ona izgrađuje i ovaploćuje viziju, ona širi njene vidike. Ruka nije pokorna robinja duha; ona sama traži i pronalazi dovitljiva rešenja, ona se upušta u mnoge avanture i isprobava svoje mogućnosti.

Eto u čemu se jedan vizionar kao Igo razlikuje od jednog vizionara kao što je Blejk[7]. Ovaj je poslednji, uostalom, i sam veliki pesnik i rukotvorac. I samo njegovo biće jeste biće majstora. To je zanatlija, to je *craftsman*[8], ili, tačnije, umetnik iz srednjeg veka, kojeg jedan nagao potres izbacuje u Engleskoj na pragu doba mašina. On ne poverava svoje pesme štamparu, nego ih kaligrafski ispisuje i gravira, ukrašava-

[7] William Blake (1757—1827), engleski mistični pesnik i slikar.

[8] Craftsman – zanatlija, majstor, veštak.

jući ih vinjetama slično nekadašnjim majstorima iluminatorima. Ali one blještave vizije koje ga opsedaju — vizija Biblije iz kamenog doba, ili vizije prastarih duhovnih svetinja čoveka — on zadugo izlaže u jednom ustaljenom obliku i lošim stilom svoga vremena; tako vidimo brižljivo nacrtane koščate i mišićave atlete snuždena izraza, nalazimo teške i nezgrapne strojeve, zatim pakao kod Gavina Hamiltona[9] ili u Davidovom ateljeu. Neki prostonarodni kult idealno lepog i aristokratskog manira, neutrališe njegov duboki idealizam. Tako slikari-spiritualiste i slikari svečanih motiva pokazuju krajnje poštovanje prema najbanalnijem akademizmu. To je, uostalom, i prirodno: kod njih duša ubija duh i paralizuje ruku.

Utočišta nalazimo kod Rembranta. Zar njegov razvoj nije povest jednog progresivnog oslobađanja? Njegova ruka, koja najpre robuje baroknim ukrasima, venčićima i fjoriturama, a zatim efektima lakiranja, stiče najzad, u suton njegova života, jednu smelost koja ne predstavlja neku neograničenu slobodu ili jednu veštinu više, nego jedan oslonac za nove poduhvate. Ona jednim potezom hvata formu, ton i svetlo; ona na svetlost izvlači iskonske žitelje mraka. Ona sabija vekove u magnovenje trenutka. Ona kod običnog čoveka budi veličinu jedinstvenog i uliva poeziju izuzetnog i u najobičnije i svakodnevne predmete. Ona izvlači basnoslovna bogatstva iz kaljuge i tegoba siromaštva. Kako? Ona ponire u srž materije da bi je prisilila na

[9] Gavin Hamilton (1730—1797), škotski slikar i arheolog. Slikao mitološke scene: u vili Borgeze u Rimu prikazao Parisovu povest u pet slika. Umro u Rimu.

metamorfoze; reklo bi se da je stavlja u neku peć gde plamen liže njene površine i pretvara ih čas u beli prah, a čas u tečno zlato. To ne znači da slikar umnožava kaprice i eksperimente. On otklanja nastranosti u fakturi da bi smelo nastavio svoj put. Ali, tu je i ruka. Ona ne pribegava magnetskim udarcima, ona ne rađa neku bestelesnu i vazdušastu utvaru, nego supstancu, telo i jednu organizovanu strukturu.

Kakav tek dokaz svojim kontrastom, pružaju ove čudesne fotografije sa Sueca, koje su poklon jednog dobrog i pažljivog prijatelja! Postoji u tim snimcima jedan vešt čovek koji pred svoj objektiv postavlja stare tamošnje rabine. On s veštinom jednog majstora raspoređuje svetlost oko njih. Čini nam se kao da svetlost zrači iz njih, iz njihove vekovne meditacije u mračnim getima Egipta. Njihovo nagnuto čelo nad otvorenim stranicama Talmuda, njihov istočnjački otmeno povijen nos, njihova brada kao u mudraca, njihov sveštenički plašt sa divnim naborima, — sve u njima dočarava Rembranta, sve potvrđuje njegovo prisustvo... Evo onih njegovih drevnih proroka što prebivaju izvan vremena u bedi i sjaju roda Izrailjevog. Kakva nas nelagodnost ipak obuzima pred ovim savršenim slikama! To je Rembrant bez Rembranta. To je jedna čista percepcija, lišena supstance i gustine, ili, tačnije, to je jedna blistava optička uspomena urezana u ono kristalno sećanje što sve pamti — u crnu komoru. Sve je odsutno — materijal, ruka i sam čovek. Ova apsolutna praznina u punoći prisustva jeste nešto neobično. Možda pred sobom imam primer jedne buduće poetike; ali, ipak ne uspevam da zapazim bića u ovoj tišini i u ovoj pustinji.

Ali, kad govorimo o majstorima punim žara i slobode, da li se ne ograničavamo na jedan tip, na jedan rod umetnika? Da li iz polja naših istraživanja ne isključujemo, kao zanatlije sa jednom čisto mehaničkom veštinom, i sve one koji su u biranim materijalima i rafiniranim formama probudili i zgusnutije snove? Da li je ruka gravera, kujundžije, iluminatora ili slikara lakom samo vešta i pokorna sluškinja vična finijim poslovima? Da li je ono što nazivamo savršenstvom jedna ropska odlika? I u najužoj oblasti ta ruka, koja je sigurna u samu sebe i u svoje postupke i koja dimenzijama mikrokozmosa potčinjava ogromne dimenzije čoveka i sveta, predstavlja pravo čudo. To nije automat za redukovanje. Ono što interesuje ruku ne leži toliko u strogosti tačno određenog merila koliko u njezinoj vlastitoj sposobnosti akcije i vernosti. Kaloovi[10] viteški turniri i bitke liče isprva na entomološke[11] ilustracije, na seobe insekata po pejzažima koje sačinjavaju krtičnjaci. Zar tvrđave i brodovlje u njegovoj *Opsadi La Rošela* nisu igračke? Zar tako mnogobrojne, načičkane, izrazite i potpune u svim svojim detaljima, ove igračke ne deluju tako kao da su posmatrane kroz širi kraj dogleda i zar se čudo ove „rukotvorine" ne sastoji u tome što je u neku ruku sve obuhvatila i sve rasporedila na tesnoj pozornici jednog malenog i u isti mah ogromnog pozorišta? Izdvojte ma koju od ovih ličnosti, bilo koji od ovih brodova i posmatrajte pod lupom: u svetu normalnih dimenzija oni ne samo da se javljaju u svojoj jednostavnoj

[10] Jacques Callot (1592—1635), čuveni francuski majstor bakroreza.

[11] Entomologija — nauka o insektima.

veličini, u svojoj sposobnosti za život, u svojoj potpunosti, nego su i autentični, hoću reći ne liče ni na šta drugo; oni poseduju Kaloov grafološki akcent, neponovljivu crtu njegove energične gipkosti, žig njegove umetnosti što je osetljiva za elastičnost igrača na žici ili lakrdijaša; oni poseduju pečat njegove elegantne mačevalačke spretnosti i svedočanstvo njegove kraljevske virtuoznosti. To je „ruka krasnopisca" — kao što se nekad govorilo za kaligrafe — to je rukopis jedne majstorske ruke koja, ma koliko ponosna na svoju spretnost, ostaje i dalje prijatelj života, podstrekač pokreta i u ritualima savršenstva čuva osećanje za slobodu i osećanje da se njome posluži.

Zavirimo sada u jedan drugi začarani svet. Posmotrimo duže, zadržavajući dah, *Molitvenik* Etjena Ševalijea. Da li ovde vidimo, ispod ledene pokorice jedne čudesne izrade, figurine što pokazuju neko apsurdno savršenstvo, figurine, koje je sitnim potezima i po pravilima jednog ateljea izveo jedan izuzetno pronicljiv vidovnjak? Daleko od toga; pred nama je jedan od najviših izraza onog osećanja za monumentalno koje predstavlja karakterističnu crtu francuskog srednjeg veka. Možemo ih uvećati i sto puta, a da im pri tom ne oduzmemo njihovu gejzersku snagu i njihovo osnovno jedinstvo. Ove figurine liče na crkvene statue i predstavljaju njihove najsrodnije oblike ili njihovo potomstvo. Ruka koja ih je izvela pripada jednoj dinastiji, koju su formirala vajarska stoleća. Ona unosi, ako se tako može reći, pečat i obeležja vajarstva i u najsitnije, tamne i pozlaćene bareljefe što su naslikani sa savršenom iluzijom i koji, ponekad, prate minijature, mada su i sami tretirani s jed-

nom ljupkom punoćom. Tako se spajaju dva sveta — kao u kružnom ogledalu što ga je Van Ajk postavio iza portreta bračnog para Arnolfini — svet velikana: graditelja katedrala i klesara svetačkih statua i mađijski svet beskonačno malenog. Ovde, na skelama, ruka maljem i dletom obrađuje kameni blok, onamo, na kvadratiću pergamenta, pomoću najfinijih oruđa izvodi najređe i najlepše crteže. Ne znam da li je osećamo i da li se i sama trudi da je potpuno zaboravimo; ali znam da je tu i da se potvrđuje u povezanosti udova, u energičnom izrazu jednog lika, u plavičastom profilu jednog grada i u zlaćanim prelivima senki koje modeluju svetlost.

Nerval opisuje povest jedne opčinjene ruke koja odvojena od tela obilazi svet i pravi neviđena čuda. Ja ne odvajam ruku ni od tela ni od duha. Ali odnosi između duha i ruke nisu tako jednostavni kao odnosi između gospodara i pokornog izvršioca. Duh usavršava ruku, ruka usavršava duh. I pokret koji ništa ne stvara i ništa ne donosi, uslovljava i određuje stanje svesti. Pokret koji stvara vrši jedan neprekidan uticaj na unutrašnji život. Ruka otrže čulo pipanja iz njegove receptivne pasivnosti; ona ga organizuje za opit, za akciju. Ona uči čoveka kako da osvoji prostor, težinu, gustinu i broj. Stvarajući jedan sasvim novi svet ona svuda u njemu ostavlja svoj pečat. Ona se bori sa materijalom koji preobražava, sa oblikom koji preobličava. Kao odgojiteljica čoveka, ona čoveka umnožava u prostoru i vremenu.

SADRŽAJ

Štampa: Štamparsko preduzeće „Kultura“,
Beograd, Makedonska 4